

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALAN RAFAEL DE MEDEIROS

***CAMINHO DE MÚSICA: PARADIGMAS E SOCIABILIDADES MUSICAIS EM
CURITIBA (1945-1963) NA ATUAÇÃO DA SOCIEDADE DE CULTURA
ARTÍSTICA BRASÍLIO ITIBERÊ (SCABI)***

**CURITIBA
2016**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALAN RAFAEL DE MEDEIROS

***CAMINHO DE MÚSICA: PARADIGMAS E SOCIABILIDADES MUSICAIS EM
CURITIBA (1945-1963) NA ATUAÇÃO DA SOCIEDADE DE CULTURA
ARTÍSTICA BRASÍLIO ITIBERÊ (SCABI)***

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação em História, Linha de Pesquisa “Espaço e Sociabilidades” Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná – como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro

**CURITIBA
2016**

FICHA CATALOGRÁFICA

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Medeiros, Alan Rafael de

Caminho de música: paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba (1945 -1963) na atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI) / Alan Rafael de Medeiros – Curitiba, 2016.
318 f.: il. (algumas color.); 29 cm.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro

Tese (Doutorado em História) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – SCABI. 2. Música – História – Brasil. 3. Musicais – Curitiba (PR) – 1945-1963. 3. Musicais – História e crítica. 4. Musicologia. I. Título.

CDD 780.98162

TERMO DE APROVAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
 Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
 80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.
E-mail: cpghis@ufpr.br **Website:** www.poshistoria.ufpr.br


PARECER DA BANCA EXAMINADORA


Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PPGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Tese de Doutorado de **ALAN RAFAEL DE MEDEIROS** intitulada: **Caminho da música: Paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba (1945-1963) na atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI)**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Doutor em História**.


Curitiba, trinta de agosto de dois mil e dezesseis.


 Prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro (Orientador)
 Presidente da Banca Examinadora


 Prof. Dr. Fabio Poletto (UNESPAR)
 1º examinador


 Prof. Dr. Ulisses Quadros de Moraes (UNESPAR)
 2º examinador


 Profa Dra Rosane Kaminski (UFPR)
 3º examinador


 Prof. Dr. André Egg (UFPR)
 4º examinador



DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha mãe Maria Antoneli, exemplo de determinação, coragem e empenho na estruturação e manutenção da família, com grandes doses de sacrifício pessoal, e à minha avó materna (*in memoriam*) Isaura Dalben, pelo seu carinho, à moda italiana. Vocês foram, são e continuarão sendo fontes de inspiração que me acompanharão por toda a existência.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo suporte ao longo do meu desenvolvimento cognitivo, social e emocional durante a infância, pelos valores e pelo apoio incondicional, ainda que por vezes não compreendessem a amplitude e os dilemas desta fase da academia. À minha mãe, em especial, pois foi a grande responsável pelo meu primeiro instrumento musical, me colocando assim, em definitivo, no caminho profissional e artístico que hoje sigo.

Ao meu irmão, também doutor, Eduardo Luiz de Medeiros, pelo apoio e pelos importantes aconselhamentos, sempre confortantes. Ele também foi o responsável, e por isso também sou muito grato, pela formação do meu gosto musical, afinal, eu era mais novo e “irmão mais novo sempre imita”, durante a adolescência, o que o irmão mais velho ouve e aprecia.

Ao meu orientador, prof. Dr. Luiz Carlos Ribeiro, por ter acreditado no potencial deste trabalho – diverso de sua temática de pesquisa original – e pela coragem de ter me aceito “aos 45 minutos do segundo tempo”. Pelas contribuições, revisões e encaminhamentos burocráticos junto ao Programa de Pós Graduação.

À CAPES pela bolsa concedida, imprescindível para a realização desta pesquisa.

Aos professores do *Programa de Pós Graduação em História da UFPR*, pelas contribuições para com meu objeto de pesquisa, em especial ao Dr. Magnus Roberto de Mello Pereira, Dr. José Roberto Braga Portella e Dra. Andrea Doré.

Aos professores integrantes da banca de qualificação, Dr. André Egg e Dra. Rosane Kaminski, pelas valiosas sugestões e contribuições para o desenvolvimento da pesquisa, e do mesmo modo para novo olhar sobre o objeto. Somados a estes, durante a banca de defesa final, agradeço aos professores Dr. Fábio Guilherme Poletto e Dr. Ulisses Galetto, pelos apontamentos críticos e considerações oportunas para melhoramentos finais.

À Maria Cristina (secretária do PPGHis), pelos esclarecimentos e requerimentos acadêmicos sempre à mão, além da motivação e incentivo constantes.

Aos integrantes do grupo de Pesquisa *Musicologia Histórica; Entidades civis vinculadas à Música no Paraná*, em especial ao coordenador professor Dr. Álvaro

Carlini (Departamento de Artes da UFPR), pelas contribuições relacionadas ao contexto musical, relevantes na problematização e abordagem do objeto desta tese.

Ao Pedro França, pela amizade e altruísmo, contribuindo significativamente para a confecção deste trabalho, ao fotografar correspondências entre Francisco Curt Lange e Fernando Corrêa de Azevedo, localizadas da Biblioteca da UFMG – Acervo Curt Lange, fundamentais na caracterização desta pesquisa. Ao João Carlos, gerente de uma empresa de *motoboys* do Rio de Janeiro que, de maneira altruísta, me ajudou a acessar os descendentes de Andrade Muricy e ainda se dispôs a obter as imagens de suas correspondências, após conseguir o consentimento destes para utilizar o material do seu acervo.

Aos amigos de longa data, em especial ao Deiferson Demarchi, pela força de sempre, incentivo, interesse e paciência, pela sólida amizade de quase 20 anos. Aos amigos Pedro, Andréa, Irene e Martha, pelos bons momentos em fases do doutorado que indicavam “momentos não tão bons assim”.

À Anna Klamas, minha companheira, pelos diversos momentos de doação e sacrifício ao longo destes quatro anos. Pela preocupação, conforto e compreensão constantes. Pela retidão, honestidade e ética, exemplos demonstrados diariamente e que contribuem para meu crescimento pessoal enquanto ser humano. Por me ajudar a encontrar motivos em momentos em que estes pareciam não existir. Pelo companheirismo e pelas diversas leituras e revisões do texto ao longo do processo, do mesmo modo pelas sugestões e críticas construtivas ao corpo final do trabalho. Pelo que é e pelo que representa em minha vida, muito obrigado.

À família, Edite e aos meus sobrinhos Stefany e João. Pela compreensão nestes anos de ausência, pelos bons momentos vivenciados ao longo do doutorado, pelo carinho, pela alegria e leveza dos passeios e sorrisos reconfortantes.

Ao meu “amiguinho de quatro patas” Caviar, pelos passeios de ajuda mútua, no meu caso, traduzidos em alento nos momentos de *brain storm* e recuperação do fôlego. Pela alegria de todos os reencontros, pelo amor incondicional e pela amizade muda e sincera.

Os sentidos enigmáticos e polissêmico dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de escutas ou interpretações – verbalizadas, ou não – de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade. A partir dessas concepções, a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas “escutas” (conflitantes, ou não) nos decodificadores de sua mensagem, pertencentes às mais diversas sociedades, de acordo com uma perspectiva sincrônica ou diacrônica do tempo histórico.

ARNALDO CONTIER, 1991

MEDEIROS, Alan Rafael de. *Caminho de Música: paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba (1945-1963) na atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI)*. 2016, 318f. Tese (Doutorado em História). – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

RESUMO

Caminho de Música: paradigmas e sociabilidades musicais em Curitiba (1945-1963) na atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI).

O presente trabalho aborda a atuação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê por meio de suas estratégias de promoção musical em Curitiba, a partir de sua fundação, em 1945, até o ano de estabelecimento de outra instituição musical privada na cidade, a Sociedade Pró Música de Curitiba (SPMC), em 1963. Por meio do seu acervo documental – atas, relatórios de atividades, balancetes financeiros, arquivos de hemeroteca – discutiu-se as estratégias de atuação desta instituição no cenário local, bem como suas demandas específicas no tocante à constituição de espaços de fruição musical. Em relação ao repertório disseminado, analisaram-se os programas de concertos produzidos pela SCABI, no intuito de verificar a vinculação desta frente a determinadas propostas estéticas em discussão naquele contexto. Trabalhou-se com a hipótese de que a SCABI, em suas diferentes frentes de atuação, procurou estabelecer um contexto favorável à produção musical da corrente nacionalista em Curitiba, quer na disseminação do repertório nos concertos promovidos, quer no contato estabelecido com personalidades associadas, direta ou indiretamente, às principais discussões estéticas deste período. O envolvimento do presidente da SCABI Fernando Corrêa de Azevedo – irmão de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – na constituição de um cenário de pesquisas e divulgação sobre o folclore paranaense que servisse de base para a produção musical local, traduz-se na preocupação dos intelectuais engajados na causa nacionalista, tendo a SCABI atuado como principal veiculadora da produção musical dos compositores associados a esta estética, para além da formação da plateia local em relação ao repertório da tradição canônica.

Palavras-chave: 1 – Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI); 2 – sociabilidades musicais em Curitiba; 3 – análise de repertório canônico; 4 – estratégias de disseminação musical; 5 – nacionalismo musical.

MEDEIROS, Alan Rafael de. *Caminho de Música* (The Way of Music): paradigms and musical sociability in Curitiba (from 1945 to 1963) in the work of Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI). 2016, 318f. Dissertation (Doctoral degree in History). – Federal University of Paraná, Curitiba, 2016.

ABSTRACT

MEDEIROS, Alan Rafael de. *Caminho de Música* (The Way of Music): paradigms and musical sociability in Curitiba (from 1945 to 1963) in the work of Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI).

The present work discusses the strategies of Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê for music promotion in the city of Curitiba, from its year of foundation, 1945, until another private music institution, Sociedade Pró Música de Curitiba (SPMC), was established in 1963. After studying its document archives – minutes, activities reports, balance sheets, newspapers and magazines archives – we have discussed the strategies adopted by this institution in the local scene, as well as its specific demands for the creation of places for musical enjoyment. As for the repertoire propagated, we have analyzed SCABI's concert programs in order to verify their connection to certain aesthetic propositions being discussed in that context. We have worked with the hypothesis that SCABI, in its different work fronts, tried to establish a favorable environment for the music production of the nationalists from Curitiba: propagating the repertoire of the concerts it promoted, and connecting important members directly or indirectly to the main aesthetic discussions of the time. The participation of SCABI's president, Fernando Corrêa de Azevedo – Luiz Heitor Corrêa de Azevedo's brother – in the creation of a background that promoted research and the propagation of Paraná's folklore, serving as basis for the local music production, is reflected in the concern showed by the intellectuals engaged in the nationalist cause. Moreover, SCABI worked as the main disseminator of the music from composers connected to this aesthetic, apart from local audience formation on the canon repertoire.

Keywords: 1 – Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê (SCABI); 2 – musical sociability in Curitiba; 3 – analysis of the canon repertoire; 4 – strategies for music propagation; 5 – musical nationalism.

LISTA DE SIGLAS

CCTG – Centro Cultural Teatro Guaíra.

CPF – Comissão Paranaense de Folclore.

EUA – Estados Unidos da América.

FCC – Fundação Cultural de Curitiba.

GERPA – Grupo Editor Renascimento do Paraná.

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

JMB – Juventude Musical Brasileira.

OPALA – Operação Paraná de Liquidação do Analfabetismo.

OCIAA – *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs.*

OSP – Orquestra Sinfônica do Paraná.

NBC – *National Broadcasting Company.*

RCA – *Radio Corporation of America.*

SCABI – Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê.

SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística.

SPMC – Sociedade Pró Música de Curitiba.

SSC – Sociedade Sinfônica de Curitiba.

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 ENTRE MÚSICAS E ESPAÇOS	43
1.1 Discussão musicológica.....	43
1.2 A emancipação do concerto público.....	53
2 OS ESPAÇOS DO FAZER MUSICAL	65
2.1 Lugares do fazer musical no Brasil Império.....	65
2.2 Lugares do fazer musical em Curitiba no século XIX.....	86
2.3 Lugares do fazer musical em Curitiba: “ <i>Nós temos um teatro?</i> ”.....	92
3 SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA BRASILIO ITIBERÊ	109
3.1 “ <i>Do teatro ao concerto</i> ”: mudanças do cenário musical curitibano.....	109
3.2 “ <i>Do teatro ao concerto</i> ”: SCABI e a promoção regular de música de concerto em Curitiba.....	120
3.2.1 “Garantia de representatividade”: estratégias de organização da SCABI....	123
3.2.1.1 O caso da Discoteca Pública de Curitiba.....	126
3.2.1.2 Divulgação no cenário local – nacional.....	136
3.2.1.3 Por uma sede para a música de concerto em Curitiba.....	142
3.2.2 “Cadeia de culturas”: estratégias de efetivação dos concertos.....	154
3.2.3 “Oferta e procura”: estratégias de formação musical.....	175
4 CAMINHO DE MÚSICA: ENTRE A PERPETUAÇÃO DO NACIONALISMO E O DESPONTAR DA VANGUARDA	193
4.1 O Brasil e as possibilidades estéticas musicais.....	193
4.2 A SCABI e a constituição de um repertório canônico.....	214
4.2.1 O cânone de repertório da SCABI.....	216
4.2.2 A formação do cânone pedagógico via SCABI.....	230
4.2.3 O folclore na produção de Fernando Correa de Azevedo.....	240
4.3 “A presença do presente”: SCABI e Sociedade Pró Musica de Curitiba e as sociabilidades de uma escolha estética.....	251
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	275
REFERÊNCIAS	283
ANEXOS	310

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objeto de estudo a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, historicamente conhecida pela sua sigla SCABI. Caracterizada enquanto uma entidade civil sem fins lucrativos ¹ fundada e atuante na cidade de Curitiba entre os anos de 1945 e 1976, que estimulou a prática de música por meio da realização de concertos e recitais. Apesar de juridicamente fundada em 30 de outubro de 1944, suas atividades artísticas tiveram início efetivo em janeiro de 1945, portanto, no presente trabalho este será considerado o ano inicial de sua atuação.

Para além dos concertos realizados, a SCABI promoveu palestras e cursos voltados à ampliação da vivência artística na capital paranaense. Ao longo de suas 31 temporadas, a instituição contabilizou um total de 487 concertos e recitais, do mesmo modo impulsionou movimentos de mobilização social em prol da criação de entidades que estimulassem a cultura em Curitiba. Por meio do desenvolvimento de atividades que envolveram compositores, intelectuais, musicistas, jovens talentos locais, instrumentistas de renome nacional e internacional ², a instituição tencionou inserir Curitiba no cenário nacional de circulação dos músicos que tocavam nos principais polos brasileiros, em especial Rio de Janeiro, a caminho de Porto Alegre e Argentina.

A instituição foi fundada por indivíduos integrantes da elite intelectual curitibana, dentre os quais figuraram Raul Gomes (1889-1975), Erasmo Pilotto (1910-1990), e Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975). De acordo com a ata da reunião que deu início à entidade, amplamente divulgada pela imprensa diária

¹ Sobre entidades civis ver: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9790.htm> Acesso em 10.mar.2015.

² Por meio da SCABI realizaram concertos em Curitiba, para citar apenas alguns exemplos: Nicanor Zabaleta (1907-1993, harpista, no 184º concerto, em 1952), Andrés Segovia (1893-1987, violonista, 207º concerto, em 1953), Tito Schipa (1888-1965, cantor, 222º concerto, em 1954), Joseph Schuster (1903-1969, violoncelista, no 51º concerto, em 1947), Henry Jolles (1906-1965, pianista e maestro, do 115º ao 120º concertos, em 1949), Wilhem Backaus (1884-1969, pianista, no 72º concerto, em 1947) dentre outros musicistas de renome. Conjectura-se que um possível facilitador para a negociação com vários artistas esteja relacionado ao impacto econômico desfavorável decorrente da Segunda Guerra Mundial, que trouxe uma série de complicações financeiras aos países que se envolveram no conflito. Nesse sentido, é possível indicar que a SCABI aproveitou o momento de fragilidade financeira vivenciada pelos países abalados pelo combate armado e conseguiu com maior facilidade negociar a vinda de intérpretes renomados para a cidade.

durante as comemorações de aniversários da SCABI, o surgimento de uma entidade deste porte buscava superar a “completa estagnação artística que se estava verificando em Curitiba, em razão do “esvaziamento”³ das manifestações artísticas na cidade entre as décadas de 1930 a 1940.

De acordo com o artigo inicial dos seus estatutos, a SCABI tinha como objetivo principal “o levantamento do nível de cultura artística, por meio, principalmente, da organização de temporadas anuais de concertos”. Além do objetivo de constituir-se enquanto uma entidade de promoção cultural e de sofisticação estética musical, a instituição assumiu importante papel pragmático essencial ao período de providenciar a formação de um espaço para a realização de eventos voltados à música de concerto, bem como do seu gerenciamento, oportunizando a contratação de intérpretes, a escolha de repertório e as providências logísticas necessárias à sua viabilização. Esta demanda se estabeleceu em decorrência da inexistência de organismos oficiais responsáveis pela promoção e manutenção destes espaços.

A presente pesquisa se constitui como desdobramento do trabalho anteriormente relacionado à análise da SCABI na criação e estabelecimento da sua orquestra sinfônica, entre os anos de 1946-1950⁴. Naquele momento, refletiu-se sobre a atuação da instituição no trabalho de criação e manutenção de uma orquestra sinfônica permanente na cidade de Curitiba, ponderando sobre o discurso da intelectualidade daquele contexto, as expectativas e as atividades deste corpo musical. Do mesmo modo, verificou-se de maneira recorrente as tentativas de parceria com o poder público, no intuito de transformar este conjunto em um organismo musical que fosse pensado para além das atividades privadas da instituição.

No presente trabalho, apesar das correlações possíveis com a abordagem anterior, em especial no tocante ao desenvolvimento das práticas musicais na cidade de Curitiba e o pensamento da intelectualidade local, o foco foi orientado no sentido de verificar de maneira mais ampla a atuação da SCABI na promoção de

³ *Significação do 15º Aniversário da SCABI: Instituição se firma como um dos maiores patrimônios artísticos do Paraná e do Brasil*. Periódico O DIA, Curitiba, 01 de novembro de 1959. HSCABI – III163. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

⁴ MEDEIROS, Alan R. *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê: Promoção de música sinfônica por meio da Orquestra Sinfônica da SCABI (1946-1950)*. 2011. 205f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

concertos em Curitiba, durante os anos de 1945 e 1963, analisando as estratégias de atuação, as redes de sociabilidades, o desenvolvimento das atividades e o repertório disseminado. Este recorte está justificado em um período profícuo de atividades da SCABI como principal instituição consolidada em Curitiba. Do mesmo modo, o recorte é delimitado a partir do momento de criação e início das atividades da Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC) em 1963, que, tal como a SCABI, tinha como objetivo a promoção de concertos e recitais. Apesar das características comuns, tanto SCABI quanto a SPMC se posicionaram esteticamente no cenário das discussões entre uma música de concerto sob a perspectiva tradicional canônica com incursões no nacionalismo no caso da SCABI, e outra vinculada às estéticas de vanguarda, tendo a SPMC como principal representante.

O recorte da presente tese, é também justificado pela indisponibilidade referente à documentação da SCABI a partir de 1964, em especial àquela relacionada aos programas de concerto. Como o enfoque da pesquisa aborda, inclusive, uma análise deste tipo específico de documentação, na busca pela verificação de repertórios, correntes musicais e ideologias, optou-se por delimitar o recorte temporal em 1963 ⁵.

Esta tese propôs como problematização dois aspectos associados ao papel da SCABI. O primeiro ponderou sobre a abertura de um espaço para a música de concerto proporcionada pela instituição na cidade de Curitiba, em razão do suposto esvaziamento das manifestações artísticas ocorrido no período que antecedeu a criação da entidade, bem como o caráter formativo desta empreitada. O segundo aspecto abordou a contribuição da SCABI na tentativa de estabelecimento de um posicionamento estético específico, no âmbito de um debate vigente no Brasil. Tal debate operou-se em torno da estética nacionalista que vigorava no cenário

⁵ O presidente da SCABI, Fernando Corrêa de Azevedo foi um dos principais articuladores da instituição e, do mesmo modo, responsável pela salvaguarda de sua documentação. A partir de 1964, correspondências passaram a indicar que ele se afastou temporariamente da instituição, em algumas ocasiões, por problemas de saúde, situações que podem ter contribuído para a ausência de registros referentes à documentação da SCABI neste período. Em missiva de setembro de 1964 enviada ao musicólogo Francisco Curt Lange, a sobrinha do intelectual seria a responsável pela indicação do seu quadro de saúde: "Saudações. Meu tio, Professor Fernando Corrêa de Azevedo, pede-me para escrever-lhe a fim de comunicar-lhe que recebeu sua última carta de 17 corrente e que não pode responder-lhe pessoalmente, porquanto, acometido de crise cardíaca, teve de se afastar da Direção da SCABI e da Escola [de Música e Belas Artes do Paraná] para tratamento de saúde e o indispensável repouso [...]. Atenciosamente, Lília Maria Corrêa de Azevedo". AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 25.set.1964, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

brasileiro frente ao surgimento de propostas composicionais de vanguarda no campo da música do século XX, com tendências experimentalistas e universalistas.

As estratégias de atuação da SCABI, tanto no que concerne à escolha de repertório, quanto nas parcerias intelectuais e artísticas que buscou promover, indicam, num plano contextual, tentativas de consolidação da música de concerto em Curitiba. Sustenta-se a hipótese de que tal consolidação está associada a duas propostas específicas: uma de caráter nacionalista, que mobilizou importantes representantes da arte em torno de um debate em contraposição às tentativas de inserção de propostas estéticas experimentalistas e universalistas – compreendidas como a vanguarda musical frente ao nacionalismo – no país antes da década de 1960, e outra de fruição musical artística voltada à disseminação do repertório canônico tradicional europeu, respaldado pela compreensão da intelectualidade local no que tocava à heterogeneidade da produção musical no cenário local.

Por meio da análise dos programas de concerto, sustenta-se a ideia de que a instituição, ao possibilitar a abertura deste espaço para a reprodução musical canônica e incursão no repertório nacionalista, abria caminho para a fruição desta estética na capital. Tal realidade se deu em um momento em que se discutia a produção musical incorporada às expectativas de uma estética nacional que elencava o material folclórico como essência criativa, de outra estética que pretendia desvencilhar o processo composicional das premissas nacionalistas e criar uma ‘arte pela arte’, utilizando para tanto, técnicas recém-discutidas e abordadas em diferentes polos europeus.

De modo geral, no Brasil da primeira metade do século XX, optou-se por uma estética musical oriunda de uma tradição canônica, e tal escolha vai ser associada a um determinado arcabouço de produção musical voltado à construção de uma identidade nacional. Isso significa dizer que esse ideário nacional foi reproduzido no âmbito local em determinados espaços promotores da cultura, financiados ou não pelos Estados, como seria o caso das instituições privadas no Paraná. No Brasil, a noção de nacionalismo enquanto projeto musical foi amplamente disseminada, direta ou indiretamente, no trabalho de musicólogos tais como Renato Almeida (1895-1981) na temática relacionada à questão nacional pela utilização do folclore como a fonte basilar para se escrever e se pensar a música, e do mesmo modo no trabalho crítico e musical de Mário de Andrade (1893-1945), que buscou sistematizar e oferecer, por meio das primeiras pesquisas folclóricas

destinadas a esta finalidade, elementos musicais a servirem de fonte para o trabalho dos compositores de música de concerto. Dentre os críticos e musicólogos adeptos das propostas nacionalistas figuraram Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992) – irmão do presidente da SCABI – e José de Andrade Muricy (1895-1984), e dentre os compositores destacaram-se Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), dentre outros, influenciados pela questão nacional como temática prioritária de suas respectivas produções⁶. O alcance desta estética foi estendido ao Paraná por intermédio da SCABI, no patrocínio a intérpretes que divulgavam em seus repertórios obras de caráter nacionalista, e do mesmo modo pelas estratégias da instituição, que organizou palestras e festivais com a presença dos próprios compositores vinculados ao nacionalismo.

Este posicionamento foi decisivo no que toca à associação ideológica da instituição, sabendo-se que apesar da priorização de uma estética musical nacionalista, o período compreendido entre as décadas de 1940 e 1960, no Brasil, foi marcado por discussões em torno do movimento nacionalista em oposição a uma estética de vanguarda, voltada à música experimentalista e de caráter universalista, em sintonia direta com questões do mundo contemporâneo. No campo da arte, essa polarização iria compor uma espécie de debate estético e técnico que se refletiu no Brasil por meio dos discursos institucionais oficiais, da mídia e do posicionamento da intelectualidade em defesa de um ou outro arcabouço estético. Esse ambiente social, bem como a conjuntura político-ideológica, em especial no período no pós-guerra, permitiu a discussão sobre novas formas de expressão estética, amplamente disseminadas no país a partir da década de 1960.

O compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), quando chegou ao Brasil em 1937, trouxe consigo vivências em cursos de composição com base em estéticas de vanguarda na Europa, e influenciaria uma geração de compositores ao longo da década de 1940. Ao se tornar referência no campo da

⁶ No campo musical, as divergências entre Mário de Andrade, Renato Almeida, Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, dentre outros intelectuais eram pontuais, sem nenhum confronto teórico-metodológico ou político, de uma natureza polêmica ou contundente. Por essa razão, os "erros" apontados por Mário de Andrade na marginália da primeira edição da História da música brasileira, de Renato Almeida (1926), restringiam-se a "informações" incompletas ou análises muito "fechadas" em torno da "riqueza" singular da musicalidade do "povo brasileiro". CONTIER, Arnaldo Daraya. *Mário de Andrade e a Música Brasileira*. In: Revista Música, São Paulo, v. 5, n. 1, mai/1994. p. 33-47, p. 39.

produção musical de estética de vanguarda em relação ao nacionalismo estabelecido, envolveu em torno de si um grupo de jovens compositores e alunos que buscavam se estabelecer em oposição ao movimento prioritário. No *Manifesto de 1946*, publicado nos boletins de divulgação do grupo liderado por Koellreutter, tanto ele quanto seus discípulos se posicionariam radicalmente em relação ao produto musical estabelecido: almejavam uma arte que apoiasse tudo o que favorecesse ao nascimento e crescimento do novo, uma orientação voltada às estéticas de vanguarda europeias, com propósito de organização do material musical baseado nas escolas de composição em voga naquele contexto.

A produção de vanguarda em música no Brasil, disseminada nas propostas musicais elencadas por Koellreutter e seus alunos, foi questionada em debate acirrado, após, especialmente, a publicação da *Carta Aberta* de Camargo Guarnieri, de 1950, por meio da qual o compositor assumiria um papel de defensor da “cultura brasileira”, e da música, em particular. O discurso de Guarnieri retomou questões sobre o “popular” e o “nacional” na música brasileira, consoante ideias defendidas por seus pares Mário de Andrade, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandes, Andrade Muricy, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, dentre outros, alertando, em especial às novas gerações de compositores, sobre os “perigos” da arte moderna como uma força capaz de “destruir” o nacionalismo ⁷.

Este debate, amplamente inserido em um contexto sobre a produção musical entre as décadas de 1940 e 1960, indica que havia, no cenário nacional, associações específicas a determinado tipo de repertório musical. Neste ponto, identifica-se a SCABI enquanto instituição cultural contextualizada em um período de legitimação da música de concerto canônica, lançando mão de todo um aparato simbólico e representativo concernente à consolidação deste tipo de música no interior do campo artístico. Para tal, serviu-se inclusive de um instrumental pedagógico, no intuito de formar um público capaz de compreender e consumir este tipo de produto, além de buscar consolidar sua vinculação estética no bojo da produção nacional.

A SCABI pode ser entendida como uma instituição que, além de fomentar um importante espaço de sociabilidade na capital, centralizou seus esforços no sentido de desenvolver em determinados estratos da sociedade local, elementos

⁷ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Memória, história e poder: A sacralização do nacional e do popular na música (1920-50)*. In: Revista Música, nº 1, v. 2, São Paulo, maio 1991, p. 27-29.

tidos como necessários à construção e caracterização de um modelo considerado *adequado* de plateia. Para dar corpo a tal projeto, a instituição selecionou certo tipo de repertório e desenvolveu parcerias estratégicas com personalidades do meio musical que mantinham posicionamento estético voltado à consolidação e perpetuação do caráter nacionalista em música. Essa estratégia de atuação revela um movimento no sentido de proporcionar a internalização de um tipo de repertório institucionalizado, no intuito de justificar o nacionalismo sem, entretanto, romper com o repertório canônico da tradição europeia. Em Curitiba tal modelo se fez representativo, especialmente por meio das parcerias estabelecidas e do repertório fomentado pela instituição.

Partindo deste debate sobre as estéticas de cunho nacionalista e das propostas de vanguarda durante o período estudado, faz-se importante ponderar sobre suas especificidades. Entende-se a *música de concerto sob a perspectiva nacionalista* como a corrente representativa, impulsionada a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, em especial no contexto da assimilação dos códigos populares a códigos “eruditos”, problematizada por Mário de Andrade em suas reflexões a partir do *Ensaio sobre a Música Brasileira* de 1928, interessado na conquista para a arte erudita de um meio de expressão especificamente nacional com base na absorção do folclore ⁸. Acreditando na morosidade do processo de formação de uma escola musical brasileira, o autor estabeleceu contato com compositores do período e indicou as bases de funcionamento desta estética musical, no intuito de repensar a música como arte de tradição estética essencialmente europeia. Buscava, a partir do desejo de criação de uma escola nacionalista de composição, a ruptura da cultura brasileira erudita em face da “subserviência da Europa”, ou ainda da “perturbação das escolas estrangeiras” ⁹. A produção deste período, de compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes, Radamés Gnattali (1906-1988), José Siqueira (1907-1985), dentre outros, integra este cenário.

⁸ “A atualidade brasileira se aplica *aferradamente* a nacionalizar a nossa manifestação [...] o critério histórico atual da música brasileira é o da manifestação musical sendo feita por brasileiro ou por indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde elas estão? Na música popular [...]”. ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Ed., 3ªed., 1972, p. 20.

⁹ CONTIER, *op. cit.*, 1994, p. 38.

Na presente pesquisa, evitou-se utilizar a terminologia relacionada ao *modernismo* em música, uma vez que o próprio termo caracteriza, em certa medida, a produção musical nacionalista das décadas de 1920 a 1950, como proposta de inovação a todo contexto de elaboração musical brasileira calcada em compositores que tinham a tradição europeia, em especial a germânica e italiana, como fonte criativa. No caso do nacionalismo em música, em um primeiro momento impulsionado pela reverberação da Semana de Arte Moderna, houve descompasso entre o impacto do movimento com a respectiva produção musical e a técnica em si, e com isso o processo composicional fez uso das influências europeias predominantes desde fins do século XIX, em especial da francesa, não efetivando deste modo uma “realização acabada de modernidade” ¹⁰, no que concerne à utilização de novas técnicas composicionais. “O nacionalismo brasileiro caracterizou-se como uma busca da incorporação do popular e do nacional no campo da música artística [...], e na manutenção de certos traços linguísticos do romantismo, do classicismo e do impressionismo” ¹¹.

Em países como o Brasil, acredita-se ter havido certa defasagem entre os níveis de modernidade, uma "defasagem entre modernização aparente e a realidade". Nesse sentido, é possível indicar que o conceito de modernismo antecipou, em certa medida, uma realidade que de fato, até então, não ocorria. Nessa perspectiva, "a noção de modernidade está 'fora do lugar' na medida em que o modernismo ocorre no Brasil sem modernização" sabendo-se que apresenta uma “inadequação a certos conceitos aos tempos em que são enunciados” ¹².

A *produção musical de vanguarda* é aqui entendida como aquela que propôs ruptura com o sistema convencional tonal estabelecido desde o século XVIII, bem como com as estéticas musicais anteriores, pela rejeição da tradição, apostando na criatividade na busca pela identidade inovadora. Apesar das iniciativas de compositores como Claude Debussy (1862-1918) e dos franceses desde fins do século XIX, a produção mais efetiva como inovação composicional que seria sentida

¹⁰ WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1997, p. 66.

¹¹ CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo: música, nação e modernidade*. Os anos 20 e 30. Tese de livre docência. FFLCH-USP, 1988, p. 459.

¹² ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 32. O autor considera, por fim, que o modernismo em países periféricos tais como o Brasil seria "forçado a se construir sobre fantasmas e sonhos de modernidade" *Ibid.*, p. 34.

diretamente no Brasil a partir da década de 1940, foi verificada no serialismo proposto pela Segunda Escola de Viena. Caracterizado como método de composição revolucionário, transformou-se na maior referência da música pós-tonal que, por décadas, constituiu a grande “força organizadora” da vanguarda musical ¹³. Após período eclético das vanguardas na primeira metade do século XX, a partir de 1950 o serialismo é revigorado, e vai configurar o plano conceitual da nova vanguarda musical europeia do pós-guerra nos cursos de verão de Darmstadt ¹⁴. Dos compositores pertencentes às inúmeras tendências de vanguarda, para além daqueles vinculados à Segunda Escola de Viena – Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1895-1935) – e todos os que foram influenciados por ela, cita-se nomes como Olivier Messiaen (1908-1992), Pierre Boulez (1925-2016), Karlheinz Stockhausen (1928-2007).

A produção brasileira deste contexto despontou a partir de eventos tais como a *I Semana de Música de Vanguarda* ¹⁵, o *Manifesto Música Nova*, lançado em 1963 por músicos de São Paulo, resultando no movimento *Música Nova*, tendo como representantes compositores como Gilberto Mendes (1922-2016), Willy Corrêa de Oliveira (1938), Almeida Prado (1943-2010), além de musicólogos e teóricos tais como Olivier Toni (1926), Rogério Duprat (1932-2006), Damiano Cozzella (1929) e Julio Medaglia (1938), dentre outros. Nesse contexto, cabe trazer a ideia de uma vanguarda pautada em uma nova maneira de ver a sociedade e o papel da arte e do artista dentro dela, criando nova forma de avaliar as obras culturais e seus autores, bem como a sociedade e seus desdobramentos.

¹³ BORN, Georgina. *Rationalizing Culture: IRCAN, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. California: University of California Press, 1995, p. 48.

¹⁴ “A renovação do interesse pelo serialismo após a Segunda Guerra Mundial pode ter sido estimulada pelo desejo de começar tudo de novo. Em nenhum país se fez sentir com tanta intensidade esse anseio quanto na Alemanha, e foi lá, no Instituto Kranichstein de Darmstadt, que o novo movimento serial europeu fixou seu quartel general a partir dos primeiros anos da década de 1950” GRIFFITHS, Paul. *Música moderna*. Rio de Janeiro, Zahar, 2011, p. 132. Parte dos compositores brasileiros vinculados à estética de vanguarda participaram dos cursos de Verão em Darmstadt (Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat, Júlio Medaglia, Roberto Schnorrenberg).

¹⁵ Evento, realizado no Rio de Janeiro em 1961, que teve por objetivo apresentar ao público novas tendências da música de concerto, contando com a participação de compositores Eleazar de Carvalho, Alceu Bocchino, Diogo Pacheco, Jocy de Oliveira e estrangeiros: Hans Joaquim Koellreutter, Luciano Berio, Henri Posseur e David Tudor. MENON, Fernando. *Jeunesses Musicales e sua representação civil no Paraná: Juventude Musical Brasileira 8ª Seção PR/ SC – Setor do Paraná (1953-1963)*. 2008. 162f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008, p. 59.

A atuação destes compositores de vanguarda no cenário brasileiro, responsáveis pela reafirmação de problemas técnico-estéticos tais como o sistema dodecafônico e o serialismo ¹⁶, e do mesmo modo pela divulgação nos espaços de fruição musical, de peças musicais ainda desconhecidas tanto por compositores quanto pelo público em geral, seriam elementos fundamentais para a ampliação de espaços de sociabilidade musical voltados à vanguarda e pelo “interesse pelo material diferenciado em relação à tradição composicional, de autores de correntes vanguardistas” ¹⁷. Este quadro, aliado à caracterização da SCABI enquanto criadora de espaços de sociabilidade musical vinculados ao nacionalismo e ao repertório tradicional de concerto, estabeleceria elementos relevantes na constituição da Sociedade Pró-Música de Curitiba, em 1963. De um lado, tem-se a SCABI e o estabelecimento de repertórios tradicionais com inserção gradativa da estética nacionalista, e de outro a SPMC, que tinha como um dos propósitos a disseminação de repertórios de vanguarda. Nesse sentido, ainda que o recorte temporal deste trabalho esteja relacionado ao surgimento da SPMC (1963), procurou-se ampliar em certa medida as análises sobre o repertório disseminado por esta instituição, em especial ao indicar os concertos realizados e estreias de obras durante as edições dos Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná, a partir de 1965, buscando verificar o impacto causado pela proposta da música de vanguarda na cidade. Tal análise se deu no intuito de indicar este processo de tensões na música de concerto, que passaram a ser disseminadas após o estabelecimento da SPMC.

A realidade deste panorama de mudança estética na compreensão da arte, passaria a orientar a reprodução e a abertura ao consumo do produto artístico na capital. Artistas engajados procuraram repensar as técnicas de reprodução da arte, bem como a consequente motivação filosófica que favoreceria aos novos processos de criação artística, percurso que foi amplamente discutido por pesquisadores das

¹⁶ *Dodecafonismo*: música construída de acordo com o princípio enunciado por A. Schoenberg (1874-1951), no início dos anos [19]20, de composição com base nas doze notas. Tal como imaginado originalmente, este método tinha intenção de excluir a tonalidade.. SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música, edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 271-272. *Serialismo*: Modo de composição em que um ou mais elementos musicais são organizados em uma série fixa [...] os elementos assim organizados são os 12 graus de altura de escala de 12 sons” *Ibid.*, p. 855.

¹⁷ CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: história e interdisciplinaridade. Algumas interpretações (1926-80). In: Simpósio Nacional De História, 16, 1991, Rio de Janeiro. História em debate: problemas, temas e perspectivas. **Anais...**: CNPQ/InFour, 1991b, p. 151-189, p. 156.

artes visuais ¹⁸, entretanto, no campo da pesquisa em música na capital paranaense, pouco foi realizado nesse sentido. Este tipo de problemática na orientação estética no campo das artes da década de 1960, acabaria sendo favorável à criação da Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC), uma instituição que buscou atuar especificamente no campo da música de concerto vinculada à produção estética de vanguarda do século XX ¹⁹. A partir deste contexto, a SCABI, entidade voltada ao repertório musical “canônico” dos séculos XVII a XIX vai ser associada a uma tradição passadista nesta nova perspectiva de compreensão da arte. Ou seja, vai permanecer com as mesmas estratégias da sua inauguração, o que reforça sua tomada de posição estética voltada à consolidação do repertório canônico. Apesar de não ter perdido espaço, fato é que esta inversão na relação das obras de artes contemporâneas com o público, vai delegar às instituições alinhadas ao novo modelo, tais como a Sociedade Pró-Música, o papel de formadoras e promotoras musicais, anteriormente protagonizado pela SCABI.

Mesmo com especificidades, quando analisadas no bojo deste contexto histórico de mudanças, é possível indicar que ambas as instituições curitibanas contribuíram para a construção de um dado caminho e espaço sociabilidade musical e prática de determinado repertório, assim como tencionaram à formação de plateia e consolidação de um posicionamento estético.

Tomou-se a liberdade de utilizar no título desta tese, a denominação representativa de dois volumes escritos pelo crítico musical paranaense José de Andrade Muricy: “Caminho de Música”. Estes trabalhos, frutos da reunião de críticas publicadas em coluna no periódico carioca *Jornal do Comércio*, entre os anos de 1937 e 1939, indicam impressões e análises abrangentes do autor sobre a música de concerto e assuntos correlatos, voltados, dentre outros fatores, à afirmação da estética nacionalista. Ao tomar de empréstimo o título, pretende-se de certa forma demonstrar por meio do presente estudo, um possível *caminho da música* de concerto disseminado na cidade de Curitiba, caminho este sinuoso, iniciado ao longo dos primeiros anos do século XX e estabelecido pela SCABI a partir da década de

¹⁸ PERIGO, Katiucya. *Ser visto é estar morto: Miguel Bakun e o meio artístico paranaense*. 2003, 128f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, 2003. OSINSKI, Dulce Regina. *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*. 2006, 379f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Paraná, 2006.

¹⁹ ANZE, Melissa. *Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC): Análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988)*. 2010. 149f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

1940. Tal como todo trajeto, este caminho foi feito de escolhas que são em certa medida selecionadas dentre as possibilidades do meio. Em Curitiba, a ausência de espaços consolidados, físicos e simbólicos, para a promoção de música, fez com que o trajeto em um primeiro momento fosse fomentado de maneira variável e descentralizado. Até a década de 1940, apesar da crescente reivindicação, poucos projetos seriam efetivados para dar rumo ao caminho de música de concerto. Por meio da SCABI, houve uma primeira tentativa em orientar o caminho, buscando sua efetivação, disseminação e do mesmo modo sua legitimação na sociedade.

A presente proposta de trabalho realizou uma discussão sobre o “caminho de música” possibilitado pela SCABI entre de 1945 a 1963 em Curitiba, para além do seu caráter puramente artístico, mas também enquanto fenômeno social, em uma perspectiva crítica e contextualizada da instituição e seu papel na sociedade paranaense do período. Para tanto, procurou-se compreender esta entidade enquanto uma instituição promotora de eventos ligados à música de concerto, esteticamente relacionada aos repertórios disseminados, bem como suas respectivas estratégias de funcionamento na efetivação de um posicionamento estético no campo da música, aqui relacionadas à manutenção dos repertórios da tradição europeia em associação ao nacionalismo preconizado pelos intelectuais com os quais a instituição manteve estreito contato. Do mesmo modo, ponderou-se sobre estruturas no campo artístico que culminaram na coexistência entre ideias de vanguarda de um lado, e concepções nacionais de outro, discutidas entre as décadas de 1940 e 1960. Nesse sentido, buscou-se compreender o posicionamento estético da SCABI no interior deste debate que fomentou, em certa medida, novo enfoque nas tendências artísticas paranaenses a partir de 1960, verificando deste modo mudanças nos espaços sociabilidade musical locais.

Sobre a adoção e disseminação de repertórios, a construção de um ideário no campo da música de concerto é efetivada na reprodução de “obras clássicas”, canônicas, consideradas grandes obras, compostas pelos grandes compositores do passado. Constituídas em repertórios, vão se caracterizar como portadores de valor e legitimidade, determinando o processo de funcionamento da música enquanto disciplina, indicando como os indivíduos inseridos em um dado campo aprendem, por meio da internalização dos padrões, como não transgredi-los ²⁰.

²⁰ WEBER, William. *The History of Musical Canon*. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 336-355, p. 339.

A canonização do repertório musical está alicerçada em um contexto de ressignificação da prática profissional do compositor ao longo do século XIX, no momento em que este viu a atividade perder sua função social objetiva (trabalho em cortes como compositor e intérprete, função de mestre de capela para produção de música para os serviços religiosos). A comercialização de concertos e do mundo operístico criou no meio musical, por parte dos compositores, um espírito reacionário cada vez maior contra a mercantilização da música, e com isso, a idealização de um produto musical superior, desapegado dos valores comerciais que consequentemente gravitavam como “obras musicais decadentes” passou a ser amplamente reivindicada ²¹.

O cânone musical, a partir desta perspectiva, foi definido como uma força moral, espiritual e cívica, termos nos quais a tradição musical clássica europeia foi definida em seu plano basilar. A ideologia do cânone musical teve uma dimensão moral ao longo da história, emergida em reação contra o comercialismo, contra o desenvolvimento das publicações e da vida dos concertos enquanto eventos manipuladores, vistos como ameaças aos padrões do gosto, e do mesmo modo em resposta crítica aos modos com os quais o comércio estaria degradando os valores musicais. Ao longo do século XIX, o cânone reivindicou para si uma aura moral e socialmente purificadora, isto porque as grandes obras deveriam ser consideradas afastadas e isentas de uma relação financeira com a vida musical, no intuito de contribuir para a transcendência da sociedade, superar a cultura comercial e, por fim, regenerar a vida musical ²².

Os repertórios musicais elencados nestes pressupostos assumiriam, a partir da idealização deste modelo no século XIX, portanto, esta aura moralizante e seletiva nas salas de concerto emergentes. A tradição musical das primeiras instituições privadas adotou este padrão e, para toda realidade social influenciada pela construção idealizada dos modelos artísticos europeus, esta concepção de repertório passou a ser amplamente utilizada. No Brasil republicano da *Belle Époque*, as tradições importadas da Europa ditaram os costumes e estruturaram o campo da música, adotou-se como modelo este repertório musical “purificador” da tradição dos séculos XVIII e XIX, em oposição às sociabilidades de repertório de

²¹ WEBER, William. *La gran Transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 132.

²² WEBER, *op. cit.*, 1999, p. 352.

música ligeira e da produção operística, relacionadas ao antigo modelo da monarquia. É preciso levar em consideração que, mesmo em um contexto de estabelecimento do nacionalismo musical enquanto estética prioritária no campo da criação musical, os repertórios canônicos da tradição europeia mantiveram seu caráter de “produto musical distintivo” acima descrito, e nesse sentido seriam mantidos como força moralizante nas salas de concerto brasileiras.

A SCABI foi criada em um contexto de diversidade musical característica de uma cidade sem um espaço oficial para eventos musicais, e que do mesmo modo ainda transitava entre repertórios e práticas esporádicas no campo da música de concerto. Encabeçada e dirigida pela intelectualidade vinculada aos ideários de progresso social, entendeu ser o repertório desta tradição canônica, a representante de estabelecimento da plateia para uma cidade que carecia de espaços de promoção musical e de repertórios efetivos de música de concerto. Nesse sentido, a SCABI manteve uma postura formativa de fruição musical tradicionalizada, por compreender esta necessidade de incremento da “cultura artística” relacionada à música, tal como indica seu estatuto de fundação. Compreendendo ser esta a base para a educação artística de sua plateia, não houve ruptura quando do seu trabalho de disseminação da produção musical relacionada ao nacionalismo, mas a manutenção deste processo entre repertório canônico e repertório nacionalista, que também tencionou transformar em produto canonizado.

É importante mencionar que o repertório canônico, quando associado à performance – ou seja, à execução pública em espaços sociais – transforma a prática musical em fonte de autoridade em relação ao gosto, regulando o cânone enquanto força crítica e ideológica. Definida em atributos morais, espirituais e cívicos, a ideologia é responsável pela seleção do repertório: para além de valores comerciais ou pessoais, compositores passam a possuir força moral purificadora, e portanto, obra e autor são coisificados, transformados em objetos espiritualizados que vão simbolizar os mais altos atributos morais e espirituais de uma sociedade, bem como sua estabilidade ²³.

A SCABI pode ser considerada, de fato, a primeira instituição musical a direcionar seus esforços na criação de uma estrutura propícia à prática da música de concerto em Curitiba a partir de 1945, por meio da contratação de artistas locais,

²³ *Ibid.*, p. 352-353.

nacionais e estrangeiros, alinhados a tal posicionamento estético-ideológico. A parceria com salões de clubes locais, os materiais de divulgação dos eventos, os programas de concerto explicativos, com biografias de compositores e intérpretes, os cursos de formação musical e as matérias nos periódicos locais, podem ser entendidos como ferramentas estratégicas para a disseminação e efetivação do repertório canônico ambicionado pela instituição e pela intelectualidade local, enquanto modelo de repertório musical.

Como a prática da música está circunscrita aos espaços em que ocorreu em determinado contexto histórico, e o material com o qual esta se relaciona – o som – é efêmero ²⁴, compreende-se que sua efetividade enquanto arte formativa está relacionada às estratégias de atuação das instituições que a promoveram, seus discursos, e a consequente vinculação ideológica a que estiveram alinhadas. Apesar de ser caracterizada como uma manifestação artística até certo ponto autônoma, e assim, que precisa ser compreendida dentro de seus próprios termos, ela não está descolada da realidade social na qual foi produzida, e além de produto da sociedade, a música pode se caracteriza como produtora de significados sociais. Nesta perspectiva, o tipo de repertório canônico promovido associará o público a determinadas correntes estéticas, relacionando a prática da música, o processo de produção e reprodução musical, e a resultante configuração de esquemas diferenciados de plateia.

Na ausência de uma plateia musical constituída na capital paranaense, a SCABI pode ser considerada a instituição musical mais representativa e atuante no cenário da disseminação artística, voltada ao repertório de concerto, já que práticas anteriores remetem ao caráter sazonal e esporádico deste tipo de movimentação ²⁵. Por meio dos programas de concerto, como se verá, a SCABI utilizou um repertório deliberadamente canônico, ou seja, a produção musical tradicionalizada de compositores do século XVIII e XIX, em especial os mais representativos de cada

²⁴ Dada a dificuldade de apreensão do produto musical enquanto objeto de estudo social, a música poderia ser definida enquanto uma das mais abstratas formas de expressão artística, de natureza eventual, indissoluvelmente ligada ao tempo e incorpórea, “o que talvez justificaria o desenvolvimento de sistemas internos complexos de codificação”. CAMPOS, Luís Melo. *A música e os músicos como problema sociológico*. Revista Crítica de Ciências Sociais. França, 78, p.71-94, Out. 2007, p. 71.

²⁵ JUSTUS, Liana Marisa. *Práticas, plateias e sociabilidades musicais em Curitiba nas primeiras três décadas do século XX*. 2002. 239f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

escola de composição, pois considera-se que no entender da intelectualidade local, esta configuraria a base educativa para o amadurecimento do público, um repertório canonizado de elevado conteúdo moral. Para além deste contexto, buscou incutir na plateia local a apreciação de compositores nacionais atuantes à época, buscando, nesta mesma perspectiva, canoniza-los em função da vinculação estética da instituição.

Este posicionamento da SCABI foi construído em função de uma produção musical de concerto na cidade que, durante as primeiras décadas do século XX, esteve circunscrita a apresentações esporádicas e isoladas, relativizadas por companhias teatrais e líricas que passavam por Curitiba a caminho de polos maiores, sobretudo Buenos Aires ²⁶. O ecletismo musical neste primeiro momento se faz notar nos espaços de sociabilidade musical, contando com um público local que ansiava por novidades e entretenimento, tais como os saraus ²⁷ e concertos ecléticos seguidos de bailes, comuns em fins do século XIX e início do século XX. Neste cenário, é possível indicar que parte significativa da música oferecida na cidade transitava entre práticas relacionadas ao amadorismo e ao entretenimento ligeiro, realidade que passou a ser questionada pela intelectualidade local no intuito de conferir valor e legitimidade às sociabilidades musicais, buscando uma prática musical que simbolizasse atributos morais e espirituais e determinando assim o processo de funcionamento da música enquanto disciplina ²⁸. De acordo com o crítico Andrade Muricy, os intelectuais paranaenses das primeiras décadas do século XX tinham como objetivo a educação artística do povo, pois entendiam que o brasileiro mediano carecia de tradição cultural, uma bagagem de conhecimentos

²⁶ Em Curitiba, a experiência com companhias líricas e de opereta seria impulsionada “após a inauguração do Teatro São Theodoro [...] com a apresentação da Companhia Souza-Bastos [...] a partir de 1909 recebeu anualmente companhias alemãs”. Em 1920, em trânsito para cidades do sul e de Buenos Aires, chegou à cidade a Companhia lírica italiana *De Angelis*, e apesar de ter fracassado “[...] em termos de público, em Curitiba, foi responsável pelo grande sucesso da temporada lírica daquele ano, dos teatros São José e Municipal de São Paulo”. JUSTUS, *op. cit.*, 2002, p. 147-148.

²⁷ A música em Curitiba do início de 1900 esteve associada ao evento que integrava outras manifestações artísticas, conhecido como serões de arte, entendidos como o espaço ideal para as expansões artísticas e local no qual o cidadão seria atualizado artisticamente. Relevante espaço de sociabilidade neste contexto, a frequência nos serões de arte representava a aspiração à ascensão social neste lugar elitizado, incluindo o próprio processo de fruição artística, que seria completo quando, para além da apreciação, o grupo frequentador tinha condição de transpor o perfil de assistentes para se transformar em intérprete da obra de arte. TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. *Clotildes ou Marias: Mulheres de Curitiba na Primeira República*. Curitiba: Fundação Cultural, 1996, p. 247

²⁸ JUSTUS, *op. cit.*, p. 158.

tácitos no campo artístico que contribuiria para a consolidação da cultura da sociedade local ²⁹. Para ele, assim como seus pares, a tradição musical cultural de maior relevância era encontrada na música de concerto europeia e seus repertórios canônicos. As críticas de Muricy encontram ressonância no ideário europeu de civilização, que passava também pela sofisticação artística e cultural, do qual a SCABI seria representante no campo da música.

Aqui a cultura, inserida no bojo das preocupações sobre a educação, vai demandar da intelectualidade reflexões sobre o processo de aprimoramento do cidadão local, já que em relação à convivência assídua com a tida “arte erudita, os curitibanos tinham pouca experiência” ³⁰. A preocupação e o engajamento desta intelectualidade local para com as imbricações da educação e cultura mobilizou o contexto, uma vez que a cultura era entendida como um instrumento da educação, da formação do povo, e do mesmo modo, a educação seria a única ferramenta capaz de possibilitar o “aumento do nível de cultura do povo”. Nesta perspectiva, caberia à educação dar forma ao país amorfo, transformando habitantes em povo e revitalizando o organismo nacional, constituindo por fim a nação, e nesse sentido, educar significaria moldar um povo conforme os anseios de Ordem e Progresso de um grupo que se auto investia como elite com autoridade para promovê-los ³¹.

O direcionamento artístico da intelectualidade curitibana, por meio da atividade de crítica nos artigos de imprensa diária, buscou respaldar esta preocupação para com a criação e estabelecimento definitivo de uma plateia local. Seria impensável, nesse contexto, que a chamada elite passasse sua existência sem apreciar um quadro ou ainda uma sinfonia, no entender de Andrade Muricy, e a partir desta realidade, ao longo das décadas de 1930 e 1940 houve intenso trabalho no intuito de direcionar o gosto, ainda em formação. A plateia local tinha uma experiência recente com as manifestações musicais canonizadas, uma vez que na cidade, a heterogeneidade das apresentações em somatória aos diversos espaços de entretenimento musical da cidade, pouco ofereciam em termos de formação musical. Este direcionamento seria paulatinamente efetivado ao longo do estabelecimento dos repertórios canônicos, oportunizados, em grande medida, pela

²⁹ MURICY, Andrade. *Caminho de Música*. Curitiba: Guaíra, 1946.

³⁰ JUSTUS, *op. cit.*, 2002, p. 162.

³¹ CARVALHO, Marta Maria. *A escola e a República*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 9.

atuação das instituições musicais privadas ³², dentre as quais figuraram a SCABI a partir da década de 1940.

Deste modo, acredita-se que a SCABI possa ser entendida enquanto instituição musical civil criada em um contexto fundamentado no ideário da “civilidade”, e para tanto buscou articular tais propostas no campo da música de concerto na cidade de Curitiba, fazendo uso de repertório canônico tido como tradicional, no intuito de oferecer um tipo de “alicerce” para a formação intelectual, artística e cultural da plateia musical curitibana. Além de espaços de fruição musical, as instituições musicais civis se caracterizam enquanto disseminadoras de repertórios diferenciados e promovem, direta ou indiretamente, informação musical a ser assimilada nos seus espaços de sociabilidade, ao mesmo tempo em que contribuem para a legitimação do conteúdo musical que disseminavam, por meio da escolha do repertório. Nesse sentido, estas entidades acabam criando condições de acesso e apropriação de obras culturais por meio de concertos e recitais promovidos, bem como de outras estratégias que oportunizavam a fruição musical entre camadas sociais que reconhecem estes bens culturais como elementos de representação e valoração social.

Entende-se, portanto, que este objeto – instituições privadas de fomento à prática musical – está inserido em um contexto caracterizado pela noção de cultura que agrega representações e práticas compartilhadas entre grupos sociais, de acordo com os diferenciados contextos históricos. Nesse sentido, o presente trabalho enfoca a SCABI direcionando o olhar para a História da Cultura em sua acepção mais larga – voltada à análise da produção artística e seu respectivo vínculo com o contexto social. A compreensão adotada neste trabalho entende a História Cultural, ou ainda, a História Social da Cultura, portanto, aplicada à noção ampla de cultura, caracterizada pelo estudo da dimensão cultural de uma

³² As instituições de fomento à prática musical mobilizaram Curitiba desde fins do século XIX, tais como o *Grêmio Carlos Gomes*, alguns clubes como o *Wanderker Unterstutzung* (atual Sociedade Rio Branco) *Verein*, *Sociedade Saengerbund* (incorporado ao Clube Concórdia em 1942), *Sociedade Thalia*, estas últimas criadas por imigrantes de origem germânica. O Clube Curitibano também oferecia recitais e saraus nas suas dependências, e as instituições de formação instrumental também disseminaram música na cidade. Nota-se que estas instituições estariam mais voltadas, em um primeiro momento, à variedade musical e à heterogeneidade do repertório. Ver MEDEIROS, *op. cit.*, 2011; JUSTUS, *op. cit.*, 2002.

determinada sociedade, historicamente localizada, na qual toda vida cotidiana está inserida ³³.

Apresentação das fontes de pesquisa.

A abordagem sobre instituições musicais civis na cidade de Curitiba é ainda escassa e, portanto, não conta com referenciais e análises consistentes. Nesse sentido busca-se oferecer um estudo que defina o espaço deste tipo de organização civil no campo das práticas artísticas, delimitando suas estratégias para efetivação de espaços de sociabilidade e o consequente desdobramento desta prática, as tensões existentes nesse campo e seus respectivos agentes. O levantamento histórico do tema foi realizado por meio das fontes documentais da SCABI e sua articulação com a realidade de Curitiba da primeira metade do século XX no campo das práticas artísticas, bem como dos movimentos ideológicos que permearam toda a noção de arte a ser produzida e disseminada nos espaços de sociabilidade musical.

O Acervo da SCABI, que está atualmente preservado no *Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba (FCC)* ³⁴, compreende as fontes utilizadas na elaboração deste trabalho. É possível indicar, em linhas gerais, que o histórico de movimentação deste acervo indica problemas. Em 1983 o último presidente da SCABI – Edgar Chalbould Sampaio repassou o material para a Fundação Cultural de Curitiba, e em um segundo momento, este material foi deslocado do Departamento de Patrimônio Cultural e direcionado ao Museu Alfredo Andersen, em 1988. Um ano após o evento, um artigo intitulado “*Patrimônio da SCABI: um cofre de preciosas informações; Qual o seu paradeiro?*” de autoria da pesquisadora Marisa Sampaio indicava o extravio de todo acervo da SCABI.

³³ BARROS, José D’Assunção. *O campo da história: especialidades e abordagens*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005, p. 56-57.

³⁴ Existe detalhada descrição dos setores da *Casa da Memória* nos quais atualmente se encontram dispostos os materiais referentes ao acervo da SCABI, assim como as etapas do tratamento dos documentos e dificuldades iniciais no acesso à documentação específica referente à pesquisa. Do mesmo modo, são apresentados os problemas que a própria instituição mantenedora do acervo enfrenta em relação às mudanças estruturais (que resultam em perda de parte da documentação já catalogada) atrasando o efetivo levantamento do acervo da SCABI. MENON, *op. cit.*, 2008, p. 6-9.

Como se trata de um desdobramento da pesquisa anteriormente realizada³⁵, o acervo da SCABI se mantém como conjunto das fontes primárias utilizadas para a realização deste trabalho. De natureza distinta, são elas:

- a) Caráter administrativo: atas de fundação, regimento interno e estatuto, balancetes anuais e informativos administrativos;
- b) Caráter artístico: programas de concerto e recitais;
- c) Hemeroteca: artigos da imprensa diária curitibana, e em alguns casos de outras localidades;
- d) Caráter diverso: filipetas, termos de doação, informativos diversos;

Os documentos que constituem o acervo da SCABI se caracterizam enquanto documentos/monumentos, ou seja, para além de um material que está alocado no passado, trata-se de um produto fabricado pela sociedade de acordo com as relações de forças que detinham o poder naquele contexto³⁶. Tais fontes escritas se caracterizam enquanto o corpus documental do presente trabalho, e vão ao encontro das novas concepções de documento histórico, ampliando a tradicional interpretação embasada exclusivamente na história calcada no documento oficial, que relegava a um segundo plano, todo tipo de evidência não relacionada diretamente a esta tipologia de fonte³⁷.

Sob a perspectiva da nova crítica documental, são repensados o alargamento do conceito de documento, sua existência ou ausência nos arquivos e mesmo as intenções que permearam sua existência. Este novo enfoque está preocupado com a seletividade dos conteúdos do documento que são fruto de interesses no momento da seleção dos mesmos, e do mesmo modo, com a relação direta do historiador e sua visão de um passado histórico particular, no processo de construção do objeto por meio do documento.

As fontes de caráter administrativo foram utilizadas no intuito de verificar o “discurso oficial” da SCABI ao longo de suas atividades artísticas. Aqui é possível visualizar informações que se relacionam aos objetivos de funcionamento da entidade, suas especificidades burocráticas, as estratégias de atuação e linhas de frente. Os balancetes indicam da movimentação financeira da entidade civil, suas

³⁵ MEDEIROS, *op. cit.*, 2011.

³⁶ LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *História e memória*. 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 535-553, p. 536.

³⁷ BURKE, Peter. (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

aquisições e contratações de musicistas. A estrutura gerencial da SCABI demonstra em que medida esta era gerida, levando em conta as despesas básicas no momento de fechamento de contrato com músicos, os relatórios dos anos iniciais, por exemplo, indicam as principais abordagens e interesses da SCABI no momento das parcerias estabelecidas com musicistas que se apresentaram a partir de sua intermediação.

As fontes de hemeroteca utilizadas são resultado da seleção dos principais periódicos do período estudado, em especial, aqueles que contavam com espaços para artigos sobre música. São representativos neste contexto artigos retirados do periódico *O Dia*, que continha coluna especialmente dedicada à produção musical local, e além deste, o *Jornal Gazeta do Povo* foi outro periódico que registrou as atividades de SCABI de maneira efetiva, considerado uma publicação regular de amplo alcance social, o que indica em certa medida o relativo destaque obtido pela instituição no cenário local.

Buscou-se dar ênfase ao discurso de Raul Gomes em suas correspondências e nas colunas para o jornal *O Dia*, pois além de membro fundador da SCABI, o intelectual era editor chefe do periódico, o que lhe possibilitava ser mais incisivo nas publicações. Engajado em campanhas pró-educação e cultura ³⁸, suas abordagens buscavam formar a plateia local para além das práticas restritas da SCABI, na tentativa de abranger um público maior a ser formado sob a perspectiva ideológica da música de concerto. Parte significativa das análises sobre as estratégias formação de plateia, encontram voz no discurso de Raul Gomes, um intelectual diretamente vinculado ao processo de criação e funcionamento da SCABI, alinhado às preocupações do intelectual, relacionadas à educação e formação cultural da plateia local.

Dentre as fontes utilizadas, contribuição significativa para a presente pesquisa está relacionada aos programas de concerto. Dada sua relevância como fonte vinculada ao processo de disseminação musical, uma vez que lá constam as obras executadas, estas vinculadas a correntes musicais específicas, alinhadas a preceitos estético-musicais característicos, o programa de concerto se constitui

³⁸ OSINSKI, Dulce Regina B.; BRANDALISE, Anna Carolina. “*Malhadas e remalhadas*” de Raul Gomes favor da educação e da cultura (1910-1970). In: VIEIRA, Carlos E.; STRANG, Bernadete L.; OSINSKI, Dulce R (orgs). História intelectual e educação. Jundiaí: Paco Editorial, 2015, p. 183-212.

enquanto ferramenta acessória para o aprendizado artístico da plateia e indica como um determinado repertório foi constituído no cenário social.

Este tipo de fonte vem sendo utilizado recentemente por pesquisas de cunho musicológico, justamente por fornecer a compreensão sobre uma determinada associação estética no processo de disseminação musical, uma vez que os programas de concerto oferecem repertórios e compositores disseminados. Com isso, toda uma produção musical herdada ou não da tradição canônica, é oferecida em determinado espaço social, por uma determinada instituição promotora de eventos, e do mesmo modo para uma plateia específica.

Apesar de se constituir enquanto fonte relevante de discussão, caracterizando uma vertente significativa da pesquisa musicológica, o produto musical dos programas de concerto ainda não foi relacionado para além do seu espaço de abrangência local ³⁹. A análise da atuação de intérpretes e compositores que se apresentaram em Curitiba pode ser favorável, por exemplo, ao mapeamento desta mesma realidade em outras instituições com as quais a SCABI manteve estrito contato, tais como o Conservatório Musical de Pelotas e Associação Riograndense de Música de Porto Alegre. Acredita-se no potencial de interlocução entre trabalhos que englobem a relação dos repertórios, e do mesmo modo, que levem em conta a circularidade destes no trânsito musical realizado entre os principais polos brasileiros inseridos no circuito nacional de música de concerto. Esta interlocução pode ser favorável à sistematização, em caráter nacional, dos repertórios enquanto fonte para pesquisa musicológica.

Para a análise dos programas de concerto, após a sistematização do repertório – reflexão sobre correntes musicais às quais cada obra se vincula para realizar categorização do repertório – as obras executadas são abordadas partindo da verificação do período de composição, o gênero específico e a respectiva vinculação estética. Esta etapa da análise deste documento é fundamental para estabelecer os parâmetros basilares da veiculação das instituições a uma determinada corrente estético-musical no âmbito local, que por sua vez está veiculada a uma concepção mais larga dentro da estrutura artística nacional.

³⁹ No Paraná, destacam-se os trabalhos do Grupo de Pesquisa *Musicologia Histórica: entidades civis vinculadas à Música no Estado no Paraná no século XX*. No Rio Grande do Sul, o *Grupo de Pesquisa em Musicologia* fomenta, do mesmo modo, abordagens utilizando programas de concerto como fonte de análise musicológica.

Portanto, correlacionar adequadamente as obras às suas vinculações estéticas características faz-se relevante na delimitações das opções das instituições promotoras de eventos musicais.

Este tipo de fonte passa a ser imprescindível na análise da tentativa de disseminação musical, uma vez que o repertório escolhido para os concertos se associa diretamente a uma determinada estrutura de pensamento estético. Analisar as relações de disseminação musical por meio dos programas de concertos realizados pela Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, significa oferecer ferramentas para a reflexão sobre as práticas musicais em Curitiba durante o período proposto, quer no âmbito educacional, quer no artístico.

Os programas de concerto apresentam informações que contribuem para a visualização da trajetória e estratégias da entidade e sua função formativa no contexto social, em especial no que toca às obras, aos intérpretes e repertórios. Tais categorias buscavam oferecer à plateia ferramentas para a formação artística, indicando a proposta pedagógica da SCABI, ao passo em que confirmavam a necessidade de formação de público apreciador do repertório disseminado pela instituição.

A estruturação dos programas de concerto, geralmente fixa, indica alguns aspectos comuns:

- a) O repertório propriamente dito;
- b) Extratos de crítica favorável, que cancelavam assim a qualidade técnica do executante. Estes extratos de crítica eram colhidos de publicações nacionais: “O Globo (Rio de Janeiro): segundo opinião do prof. Otávio Bevilacqua, com uma parte dedicada à música brasileira, Roberto Miranda evidenciou-se ótimo elemento para o empreendimento da defesa do nosso folclore” ⁴⁰. E internacionais: “*New York Herald Tribune* (Nova Iorque): Isabel Mourão está em pé de igualdade com os maiores artistas jovens da atualidade” ⁴¹
- c) Biografia do intérprete (geralmente laudatória): “Gilberto Tinetti é natural de São Paulo. [...] Em 1959 obteve o 1º Prêmio no concurso da Academia

⁴⁰ **Programa de Concerto** Roberto Miranda. 284º Concerto da SCABI. 594 FOLR, 1958, Curitiba. SCABI, 24.10.1958.

⁴¹ **Programa de Concerto** Isabel Mourão. 266º Concerto da SCABI. 575 FOLR, 1957, Curitiba. SCABI, 10.10.1957.

Internacional de Verão, do Mozarteum, de Salsburgo - Áustria, apresentando-se como solista da célebre 'Camerata Academia' daquela cidade" ⁴².

c) Avisos sobre os próximos eventos: "Próximos concertos: Dia 28 de outubro (sexta-feira): Festival de música brasileira, pelo pianista Arnaldo Rebello; Dia 07 de novembro (segunda-feira): Geoge Meerwein – oboísta alemão e Geraldo Parente – pianista brasileiro" ⁴³.

d) Informativos gerais: geralmente alguma informação de cunho financeiro ou de produções da SCABI que podiam ser adquiridas pelos associados.

Dez concertos da SCABI: álbum contendo 10 produções litográficas de croquis, de Paul Garfunkel. Edição limitada de 300 exemplares, todos numerados, Preço Cr\$ 300,00. À venda nas Livrarias Chignone, Uranus, Galeria de Arte Cocaco, Loja Flora Paraná e na SCABI ⁴⁴.

e) Informações sobre palestras e conferências: "Amanhã, às 17 horas no auditório da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, conferência com o professor Benedito Nicolau dos Santos" ⁴⁵.

f) Informações para adesão de novos associados: "Proposta de sócio – com o porteiro" ⁴⁶.

f) Dados sobre o compositor e a obra executada:

João Sebastião Bach, nasceu em 1685, em Eisenach, na Alemanha, filho de uma família que durante dois séculos produziu musicistas eminentes, ele mesmo um dos maiores gênios da música. [...] Do Concerto Brandemburguês nº5, enriquecido com a valiosa participação do "cêmbalo concertato", as partes originais ainda se conservam na Biblioteca Real de Berlim. O estudo da partitura em ré maior é uma delícia, quanto mais a audição [...] ⁴⁷.

⁴² **Programa de Concerto** *Gilberto Tinetti*. 339º Concerto da SCABI. 665 FOLR, 1962, Curitiba. **SCABI**, 21.11.1962.

⁴³ **Programa de Concerto** *Festival Chopin*. 331º Concerto da SCABI. 633 FOLR, 1962, Curitiba. **SCABI**, 24.10.1960.

⁴⁴ **Programa de Concerto** *Jacques Klein*. 294º Concerto da SCABI. 610 FOLR, 1959, Curitiba. **SCABI**, 25.06.1959.

⁴⁵ **Programa de Concerto** *Primeiro concerto da Série Valores Novos*. 83º Concerto da SCABI. 395 FOLR, 1948, Curitiba. **SCABI**, 02.05.1948.

⁴⁶ **Programa de Concerto** *Arnaldo Estrella*. 243º Concerto da SCABI. 536 FOLR, 1955, Curitiba. **SCABI**, 17.11.1955.

⁴⁷ **Programa de Concerto** *Festival Bach*. 149º Concerto da SCABI. 433 FOLH, 1950, Curitiba. **SCABI**, 29.06.1950.

Para além de uma apreciação musical ingênua, oferecer ao ouvinte explicações sobre a obra musical executada, dados sobre o compositor e o contexto, faz parte dos meios interpretativos como estratégia de compreensão e direcionamento estético da prática artística, que integram o escopo da iniciação cultural preconizada pelas artes de representação pública ⁴⁸. Percebe-se preocupação semelhante no contexto do desenvolvimento das práticas musicais disseminadas pelas entidades civis musicais, estabelecidas em Curitiba ao longo do século XX, em especial a SCABI.

Ainda em relação às fontes, nos programas de concerto existem outras informações consideradas relevantes na presente proposta, tais como indicação de locais da realização dos eventos musicais e informativos específicos voltados aos associados. Há ainda, em alguns casos, espaço destinado para indicações de caráter burocrático, informações de cargos administrativos, artísticos e departamentais da SCABI.

Em consideração às fontes apresentadas – estatutos e programas de concerto – é importante destacar ainda que estas eram incorporadas pela própria SCABI como representação, em outras cidades, de suas atividades na capital paranaense. As correspondências trocadas entre o presidente da instituição Fernando Corrêa de Azevedo com o renomado musicólogo Francisco Curt Lange ⁴⁹ demonstram este “repertório de significados artístico-culturais”, ao indicarem o envio constante de documentos da SCABI.

Montevideu, 07 de julho de 1946.

⁴⁸ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1989, p. 260. “O programa explicativo – que a partir dos anos 1850 floresceu também no teatro – e o crítico que destrinchava os *problemas* da música ou do drama eram complementares à plateia que desejava estar segura de que as personagens no palco eram exatamente como deveriam ser historicamente. As plateias de meados do século XIX, em concertos como em teatros, temiam o embaraço, temiam ficar envergonhadas, *serem feitas de tolas*, em termos tais e a um tal ponto que seria incompreensível na época de Voltaire, quando as plateias divertiam-se, graças aos esforços de uma alta classe de criados. A ansiedade em ser *culto* era difusa um século antes; mas nas artes de representação pública esses temores eram particularmente intensos”.

⁴⁹ O musicólogo teuto germânico naturalizado uruguaio Francisco Curt Lange (1903-1997), pesquisou produções musicais das américas, e no Brasil concentrou seus esforços na música colonial mineira. Fundou em 1935 o Boletim Latino Americano de Música e o Instituto Interamericano de Musicologia, em 1938, tendo ainda contribuído para o estímulo da produção musical de compositores latino americanos por meio da Cooperativa Interamericana de Compositores criada em 1941. MOYA, Fernanda Nunes. O americanismo musical de Francisco Curt Lange (décadas de 1930 e 1940). In: Simpósio Nacional de História – ANPUH - XXVI, 2011, São Paulo. Anais... São Paulo: USP, 2011, p. 17-37.

Recebi oportunamente um programa do caro amigo com uma saudação à margem. Muito obrigado. Gostaria de ter aqui uma coleção completa dos programas da Sociedade [SCABI] ⁵⁰.

Curitiba, 28 de julho de 1946.

Programas: Em separado, estou lhe registrando uma série dos concertos dos programas que possuo. A Cultura [SCABI] realizou até o momento 36 concertos, mas nem todos tenho o programa. O que existe estou lhe remetendo ⁵¹.

Exemplos como este, ou ainda “em separado, estou lhe enviando os Estatutos da nossa Sociedade [SCABI]” ⁵², indicam que os documentos da instituição musical eram representantes desta para além do seu alcance direto. Muito mais que lembranças, representariam a organização da SCABI no cenário curitibano, um “exemplo ilustrado” da instituição a ser utilizado por Curt Lange na apresentação da SCABI para os musicistas que cogitavam realizar concertos em Curitiba. Tal intenção demonstra a importância de um programa de concerto bem elaborado, aos moldes de programas dos principais centros artísticos, e mesmo por isso a SCABI teve o cuidado de preservá-los.

Por fim, são utilizadas informações obtidas por meio da troca de correspondência ⁵³ entre algumas personagens atuantes ao longo da trajetória da SCABI. Fernando Corrêa de Azevedo foi um dos interlocutores do musicólogo Francisco Curt Lange, este último, um missivista dedicado e devotado, que deixou vasto acervo com mais de 90.000 correspondências, atualmente preservadas na Universidade Federal de Minas Gerais ⁵⁴. Do acervo Curt Lange, consta 52 cartas enviadas por Fernando Corrêa de Azevedo mais 23 materiais diversos dentre folhetos, recortes e convites. Curt Lange escreveu 63 cartas, enviadas entre os anos

⁵⁰ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 07.jul.1946, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵¹ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 28.jul.1946, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵² AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 10.ago.1945, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵³ A historiografia brasileira tem se voltado à investigação de documentos privados (cartas, diários, autobiografias e outras fontes históricas) motivada por diferentes narrativas presentes no documento histórico. Neste caso, o interesse reside na busca pelo caráter subjetivo existente na vida e nas relações dos indivíduos, que sugeririam, em tese, uma “mensagem de verdade, um meio de expressão do indivíduo na sua intimidade” A correspondência enquanto fonte de pesquisa elenca características de uma escrita auto referencial, ou ainda uma escrita de si. GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo*. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004. p. 11.

⁵⁴ COTTA, André Guerra (org.). *Guia Curt Lange*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

de 1945, marcado pelo início das atividades da SCABI e 1974, poucos meses antes da morte de Fernando Corrêa de Azevedo.

Da correspondência travada entre os dois intelectuais, ressaltam-se as negociações e permutas para efetivação de concertos na cidade de Curitiba, com Curt Lange indicando e intercedendo em nome de intérpretes que tinham intenção de realizar recitais na cidade a caminho de outros polos musicais. Fernando Corrêa de Azevedo e a SCABI representavam para Curt Lange a chancela de uma instituição oficial promotora de cultura, e por isso solicitava indicações e cartas de recomendação. Do mesmo modo, a SCABI funcionava como um dos pontos de distribuição e venda de suas publicações em revistas especializadas de música, o que, para além da ideia de retorno financeiro, demonstra o interesse da SCABI em disseminar as ideias contidas nas publicações encabeçadas pelo musicólogo.

Acredita-se na validade da correspondência pessoal enquanto fonte para a pesquisa histórica, uma vez que expressam diversas imagens que os missivistas fazem de si próprios, assim como as impressões que escondem, demonstrando do mesmo modo, a presença de redes de comunicação entre indivíduos e grupos. A partir desta perspectiva, a relação entre Curt Lange e Fernando Corrêa de Azevedo é pensada a partir das redes de sociabilidades, por meio das quais os correspondentes constroem implícita ou explicitamente aproximações, distanciamentos, rupturas, pactos e tensões⁵⁵.

Além deste compêndio específico, buscou-se outro acervo de correspondências no intuito de complementar informações sobre a instituição musical e seu alcance em Curitiba e para além dele. Nesse sentido, foi consultado material presente no *Arquivo Andrade Muricy*, da Fundação Casa de Rui Barbosa do Rio de Janeiro, caracterizado pelas missivas recebidas pelo crítico musical e disponíveis para consulta. Das personalidades relevantes para a pesquisa, que teriam vinculação direta ou indireta com a SCABI, destacam-se as correspondências enviadas por Fernando Corrêa de Azevedo (quatro correspondências recebidas) e Raul Gomes (62 correspondências recebidas).

Apesar de ter sido estabelecida uma busca mais ampla naquele acervo, consultando correspondências de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (25 correspondências recebidas) e Oscar Martins Gomes (27 correspondências

⁵⁵ MALATIAN, Teresa. *Cartas: narrador, registro e arquivo*. In: PINSKI, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina. *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 195.

recebidas), verificou-se que estas não continham informações que contribuíssem diretamente para o foco da pesquisa proposta, relacionada à SCABI e às suas estratégias de atuação no cenário curitibano.

Por fim, as informações existentes no *corpus* documental que integra o acervo da SCABI, contribuem para o mapeamento histórico da entidade estudada e do mesmo modo, favorecem à compreensão de experiências no âmbito social e cultural verificadas em Curitiba ao longo da existência da instituição. Tais fontes são analisadas de maneira a compreender os espaços de sociabilidade por ela criados e as tentativas de sua consolidação, assim como as práticas musicais e as tensões deste campo.

Apresentação da estrutura do trabalho

No primeiro capítulo do trabalho, buscou-se realizar uma discussão acerca da música enquanto fenômeno social, impulsionada a partir das discussões dos *Annales* e da etnomusicologia, do mesmo modo em que a própria musicologia redefiniria suas abordagens, tornando possível a compreensão da música enquanto tal, como um objeto de investigação teórico-metodológica crítica e contextual da sociedade. Para tanto, trabalhou-se a ideia da música como produto de um tempo histórico e também enquanto ator deste, na medida em que possibilita a formação de espaços de sociabilidade e se constitui enquanto elemento de apropriação por parte de diferentes camadas sociais, atendendo aos seus projetos de classe, seja na corte, seja nas idealizações da burguesia. Ainda neste capítulo, buscou-se discorrer sobre a emancipação dos espaços públicos de sociabilidade musicais, em fins do século XVIII e ao longo do XIX, oportunizada pelo surgimento das salas de concerto e das instituições privadas.

O segundo capítulo, intitulado *Os espaços do fazer musical*, analisou a função da música em diferentes momentos históricos, buscando discorrer sobre o tema desde a vinda da Corte portuguesa até o nascimento e constituição da SCABI em Curitiba na primeira metade do século XX. O modo como esses respectivos espaços apresentaram diferentes formas de produção e apreciação musical, atrelado a um determinado tipo de repertório, vai caracterizar a ampliação e delimitação de fronteiras estéticas da música no contexto. Nesse capítulo apresentou-se ainda o papel das instituições musicais privadas, atores da criação

desses espaços de produção musical no contexto brasileiro, emancipadoras de um repertório de música instrumental que buscou se afastar das práticas de sociabilidade atreladas ao império. Tais instituições, inevitavelmente gerenciadas por intelectuais ativos no cenário local, vinculariam às suas estratégias de atuação um discurso engajado que tem nas práticas artísticas interesses de cunho modernizador e civilizador, compartilhado pelos pares na cidade de Curitiba. Ao verificar a esporadicidade e mesmo recuo das atividades no espaço oficial de promoção musical e artística, sabendo-se dos inúmeros períodos de inatividade do Teatro Guaíra, demandou-se a organização privada de instituições de fomento à música na capital, no intuito de efetivar a disseminação regular de repertório de concerto.

No terceiro capítulo deu-se continuidade ao primeiro aspecto da problematização aqui proposta, discutindo o papel da SCABI na promoção de um *caminho de música* em Curitiba, por meio da abertura de espaço regular para a produção musical e também por meio das estratégias utilizadas pela instituição. Para tanto, realizou-se uma caracterização histórica das práticas de ressignificação dos espaços de sociabilidade voltados à música de concerto, transpondo a informalidade no comportamento característico da ópera para uma apreciação contemplativa. Tal mudança revela um disciplinamento da plateia que poderia ser apreendido socialmente, característico do repertório instrumental, em um processo de assimilação e posterior transposição do “teatro ao concerto”, termo empregado pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo para ilustrar esta mudança. Em Curitiba, este movimento seria impulsionado por duas frentes: de um lado o ecletismo das práticas musicais e hiatos do principal teatro da cidade, e de outro os intelectuais engajados em movimentos de disseminação e consequente fruição de um repertório canônico de tradição europeia, cuja apreciação caracterizaria uma sociedade culta e civilizada. Observa-se que a criação da SCABI ocorreu em um ambiente político e social favorável diante da necessidade da formação de novos espaços de manifestação artística, cara ao processo de construção de uma identidade.

Além das preocupações típicas de uma instituição privada, relacionadas à gestão da sua própria administração realizada por colaboradores e associados, precisaria ainda lançar mão de estratégias capazes de atingir os objetivos para os quais foi criada. Desde que foi fundada, verifica-se o trabalho engajado da instituição no intuito de estruturar um instrumental físico necessário para a concretização de

formação de um espaço regular que compreenderia, desde a criação de uma plateia até a consolidação de uma prática cultural dinâmica na sociedade. Para a consecução deste objetivo, lançou mão de diversas estratégias, buscando dialogar constantemente com o poder público para ampliar seus espaços de atuação. Nesse sentido, destacaram-se as tentativas de criação de uma discoteca pública na cidade, por entendê-la necessária à disseminação da música de concerto, assim como a negociação para a construção de uma sala de espetáculos que a projetasse para além do seu espaço privado. Do mesmo modo, as insistentes tentativas da SCABI em angariar subvenções estaduais e federais, demonstram em certa medida a tentativa de emancipação da instituição, frente ao seu círculo restrito de associados, no intuito de ampliar uma prática musical para a sociedade curitibana.

No intuito de concretizar sua principal frente de atuação, voltada à realização de música de concerto, a SCABI fez uso de um aparato que denominou “cadeia de culturas”. Tal iniciativa tinha como proposta inserir a cidade de Curitiba no cenário nacional da realização de concertos, uma vez que geograficamente poderia ligar cidades representativas no cenário musical, fazendo conexão entre Rio de Janeiro com o sul do país. Para realizar tal empreitada, a instituição travou contato direto com personalidades representativas do cenário musical, dentre musicólogos e críticos residentes em locais estratégicos, que poderiam intermediar a negociação entre SCABI e musicistas. A instituição investiria em propaganda, em grande parte chancelada pelos críticos e musicólogos residentes na então capital da República, dentre os quais se destacam nomes como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Andrade Muricy, no intuito de gozar, em seus próprios termos, “nos meios mais adiantados do país de uma reputação e nome dignos das mais antigas e respeitáveis sociedades musicais do Brasil”⁵⁶.

No quarto capítulo, intitulado *Caminho de Música: entre a perpetuação do nacionalismo e o despontar da vanguarda*, buscou-se atender ao segundo aspecto da problematização, analisando a SCABI na tentativa de consolidação de uma determinada estética musical, inserida no bojo de um debate nacional mais amplo, que gravitava entre a defesa do nacionalismo e a afirmação da vanguarda. Para tanto, realizou-se uma discussão acerca deste embate travado no interior do meio musical entre as décadas de 1940 e 1960, que colocou em lados distintos

⁵⁶ Relatório do ano de 1945. 845 FOLR, 1946, SCABI. 11.03.1946.

compositores vinculados à estética de caráter nacional, daqueles que passaram a defender um projeto de “arte pela arte”, associada às discussões contemporâneas e atrelada às correntes europeias de composição. Nesse intuito, foram abordadas as propostas estéticas e filosóficas caras ao nacionalismo, passando pelas discussões propostas pelo movimento *Música Viva* e posteriormente o movimento *Música Nova*. Por meio da análise dos programas de concerto da SCABI, buscou-se verificar em que medida a instituição teria contribuído para a consolidação da produção musical nacionalista na cidade de Curitiba, e quais estratégias adotou para confirmá-la, promovendo concertos e conferências assinados por personalidades representativas deste movimento, dentre os quais figuraram Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Francisco Curt Lange, além das próprias obras disseminadas nos programas de concerto e festivais de compositores nacionais. Do mesmo modo, em oposição ao cenário oferecido na cidade até então, apresenta o papel da Sociedade Pro Música de Curitiba (SPMC), que, ao buscar um repertório de vanguarda, em certa medida, aponta na direção de uma percepção da SCABI como uma instituição “tradicional”, já que ambas coexistiram sob um mesmo modelo de atuação, entretanto, com propostas estéticas distintas.

1 ENTRE MÚSICAS E ESPAÇOS

1.1 Discussão musicológica

Neste trabalho, optou-se por utilizar o termo *música de concerto* em detrimento dos termos “música clássica” ou ainda “música erudita”. A dicotomia erudito x popular não é recente nem tampouco exclusiva da música na compreensão das práticas artísticas. Dicionários e compêndios de história especializada apresentam definições para a música erudita como oposição às tradições populares e folclóricas; do mesmo modo, esta noção de música erudita enquanto extensão da música “clássica” é aplicada em determinada prática musical encarada como modelo de excelência ou disciplina formal.

A história cultural é marcada pela dicotomia *cultura da elite*, considerada por muito tempo como única forma possível de cultura, versus *cultura do povo*, encarada pela elite dominante como a não-cultura, ou seja, a ausência completa de civilidade. O esgotamento da cultura de inspiração clássica, em fins do século XIX, coincidente com o declínio da nobreza europeia e das últimas monarquias, dentre outros fatores, levou os artistas a promoverem uma revolução estética e que iria indicar uma pluralidade de novas tendências que marcaram o século XX e continuam a influenciar a produção artística – os tidos *ismos*.

Para evitar rótulos e vícios que os termos carregam consigo, elaborou-se o conceito de *música de concerto* entendendo-a enquanto um tipo de produção musical destinado à apresentação pública (recitais e concertos) para um público específico, aprendido ao longo de um processo formal de estudo instrumental/vocal, relacionado a um repertório delimitado de compositores estabelecidos no contexto histórico da produção musical, tendo na partitura um suporte efetivo, executada por instrumentista solista (recital) ou agrupamento de músicos (concerto - conjunto de câmara, orquestra sinfônica, núcleo de ópera, etc.).

A música de concerto e todo o contexto que dela faz uso passam a ser entendidos, na presente proposta, enquanto um agrupamento coletivamente organizado, composto por musicistas, intelectuais, assinantes, e do mesmo modo por estudiosos do campo da música e das artes, críticos, jornalistas, etc. Este agrupamento caracteriza o contexto da prática musical, reconhecendo esta

manifestação artística e, do mesmo modo, se identificando e se reconhecendo na sua própria estruturação.

Fato é que historicamente este tipo de prática artística acabou sendo associado à representação de uma elite econômica e cultural, fazendo uso desta música como tentativa de justificar uma base cultural elitizada, tida como ideal de civilidade, visando ao incremento sociocultural dos indivíduos que dela não fazem uso ⁵⁷.

É possível fazer reflexões, de modo abrangente, enquadrando as seguintes linhas principais dentro do universo de pesquisas da temática aqui proposta: História Social e História Cultural. De maneira geral, estas linhas de pesquisa são comumente englobadas na denominação genérica de “história social”.

O termo “história social” é passível de inúmeras interpretações. É possível afirmar de maneira ampla que a expressão é habitualmente utilizada na indicação de postura historiográfica caracterizada em contraposição à tida historiografia política tradicional, centrada em eventos e nos feitos dos grandes homens, contraposição esta estabelecida a partir do movimento dos *Annales*. A revista e o movimento fundados por Bloch e Febvre, na França, em 1929, tornaram-se a manifestação mais efetiva e duradoura contra a historiografia tradicional, uma vez que propunham uma história problema e a abertura da disciplina às temáticas e métodos das demais ciências humanas, em um constante processo de alargamento de objetos e aperfeiçoamento metodológico.

A interdisciplinaridade serviria como base para a formulação de novos problemas, métodos e abordagens da pesquisa histórica, que estaria inscrita na vaguidão oportuna da palavra *social*. O sentido amplo da expressão tinha, do mesmo modo, a função de reafirmação do princípio de que todos os níveis de abordagem estão inscritos no social e se interligam no campo da história. ⁵⁸

⁵⁷ Embora no âmbito da arte os limites entre a cultura erudita e a cultura de massa fossem ficando cada vez mais confusos, no domínio da produção teórica estas esferas ainda se preservavam distintas e separadas. [...] O clima nos últimos anos do milênio é outro. As fronteiras estão definitivamente borradas, com a cultura de massa invadindo cada vez mais domínios até então exclusivos da alta cultura, como por exemplo os museus de arte. PAULA, Maria Lúcia. *Nem apocalípticos nem integrados: perspectivas da arte no final do século XX*. In: Revista Cultura Vozes, São Paulo, 90, nº 3, mai/jun.1996, p.118-119.

⁵⁸ CASTRO, Hebe. *História Social*. In: CARDOSO; VAINFAS (orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 76-77.

Apesar do enfraquecimento de abordagens tradicionais e do atual interesse do campo historiográfico pelas novas dimensões metodológicas, e de que esta concepção abrangente de história social perdeu em parte sua efetividade, acredita-se que ela ainda é frequentemente empregada como forma de contraposição em relação às abordagens da história política tradicional. Como exemplificação deste modelo, cita-se a apresentação do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, em sua justificativa diferenciada em relação ao Programa de Pós Graduação em História Econômica daquela Instituição:

O programa continua expressando, na sua dominação, a filiação à "História Social" porque é ela que articula as várias particularidades internas do Programa, é ela que lhe confere identidade e é por meio dela que se expressam as preocupações com a compreensão dos fenômenos históricos. Assim sendo, entendemos que mesmo quando nos debruçamos prioritariamente sobre aspectos políticos, institucionais ou culturais do processo histórico, o fundo comum de nossas preocupações é sempre a história social - seja a de caráter mais sociológico; seja a história social renovada, nos moldes da historiografia inglesa da segunda metade do século XX. Sob essa ótica, articulam-se nossas diferentes linhas de pesquisa, no interior das quais os pesquisadores podem, então, dedicar-se às especificidades e especialidades. Este é o perfil distintivo do Programa, que consegue harmonizar uma saudável heterogeneidade com fundamentos comuns.⁵⁹

Neste grande bojo da história social, acredita-se que toda a abordagem historiográfica da música pode ser inserida nos domínios da história social da música. Arnaldo Contier, em seu *Brasil Novo: música, nação e modernidade* indicou alguns caminhos possíveis para uma história social da música, compreendida nesta nomenclatura mais abrangente:

História Social da Música visa a questionar possíveis elos que se poderia estabelecer entre a música e as estruturas econômicas, políticas e culturais de uma formação social, num momento histórico cronologicamente determinado. Tais estudos históricos devem privilegiar as conexões entre a produção artística e a sua decodificação por um público específico. Além disso, devem discutir os possíveis obstáculos para a concretização de um determinado projeto estético. Em síntese, a História Social da Música deve ter em mira não somente o estudo da criação artística em relação à sociedade, mas, também da vida de um grupo social e da relação deste com a arte.⁶⁰

⁵⁹ Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História Social. Apresentação do Programa. Disponível em: <<http://historia.fflch.usp.br/posgraduacao/hs>> Acesso em 13/02/2015

⁶⁰ CONTIER, *op. cit.*, 1988, p. XV-XVI.

Este panorama apresentado, naturalmente, oferece novos padrões quando comparados à corrente tradicional de abordagens da história da música. A vertente tradicionalizante buscava fundamentar uma narrativa que encaminhasse, em linhas sucessivas do tempo, a tríade autores-obras-movimentos musicais. Traduzindo este panorama, temos: autores, tidos como *gênios criadores*, obras intituladas *obras primas* e movimentos de relevo para a história da cultura e da sociedade. O material sobre o qual os historiadores se debruçavam, sejam fontes primárias ou secundárias, comumente era resultado de memorialistas e cronistas⁶¹, bem como de historiadores não acadêmicos, inseridos no contexto de proposição de narrativas clássicas da história da música, seja no âmbito da prática de concerto, seja no âmbito da prática popular.

Ainda no mesmo trabalho, seriam indicadas outras possibilidades para um caminho da história social da música, estabelecendo novas dimensões para este campo. Dentre os princípios metodológicos, que influenciaram o trabalho de uma geração de historiadores que se debruçaram sobre a música enquanto objeto de pesquisa, destacam-se:

a) O princípio da descontinuidade histórica e a crítica das origens. b) Tensão entre a memória canônica e a história crítica, frequentemente cotejadas no mesmo trabalho historiográfico. c) Valorização da experiência da escuta como método de análise da canção. A escuta de quem escreveu sobre a história da música; a escuta do pesquisador que busca romper com o legado historiográfico; a escuta do próprio performer da canção. d) A valorização de uma tensão básica, a qual deveria ser explorada criticamente, a saber: a história da música como organização dos sons com base em princípios estéticos, confrontada com a história do pensamento sobre a música, com base no conceito de “escuta ideológica”.⁶²

A área de História iniciou, nos idos dos anos 1970, a tomar a música como objeto de estudo de maneira mais contundente, podendo considerar que foi incorporada à área ao longo da década seguinte. Ensaaios acadêmicos, artigos e livros ao longo dos anos 1970 e 1980, bem como os estudos no campo da pós-graduação, passaram a oferecer novos problemas e questões para o fenômeno da música no contexto social que se constituiu em referenciais para a historiografia acadêmica que emergiu a partir de então.

⁶¹ Arnaldo Contier vai chamar estes primeiros estudiosos de “ensaístas, literato-historiadores”. CONTIER, *op. cit.*, 1991b, p. 152.

⁶² NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões. In: Revista de História, São Paulo, 157, p.154-171, jul./dez. 2007a, p. 161.

De início, a relação do pesquisador com os objetos de pesquisa relacionados à música dimensionou a dificuldade de acesso às fontes primárias, com acervos públicos desorganizados e parte relevante de documentação disponibilizada apenas em arquivos particulares. A problemática em torno do estudo da música e sua abordagem metodológica embasada na tradicional tríade autores-obras-movimentos musicais, direcionou concepções estéticas e ideológicas oriundas desta abordagem tradicionalizante e fez com que sua utilização enquanto fonte e referencial para outros estudos reproduzisse determinada interpretação dos fatos, certa compreensão da história por vezes sem a devida análise contextual crítica. Os pesquisadores que problematizaram a música sob este prisma estabeleciam o discurso da lógica da arte enquanto cultura letrada, sem a devida caracterização do ponto de vista de sua produção social.

Essa herança cultural baseada na concepção evolucionista da História daria lugar, em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970, a diferentes iniciativas de pesquisas e ensaios, buscando reinterpretar a chamada história da música no Brasil sob novos enfoques teórico-metodológicos. Esta diversificação de temáticas pode ser explicada, sob o ponto de vista histórico, partindo das seguintes hipóteses ⁶³:

1 - a formação do chamado "*grupo Música Nova*" (1961-3 a 1981-2) constituído por compositores Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, dentre outros, disseminadores de problemas técnico-estéticos de vanguarda (sistema dodecafônico, serialismo) e integrando movimentos por uma arte engajada;

2 - a atuação intensa dos poetas concretos no campo da música de concerto e popular (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos) - Tropicalismo - problematizaram o folclore também como fonte de inspiração do artista;

3 - a criação de Departamentos de Música em algumas Universidades (UnB; USP; UNICAMP; UNESP) e contratação de professores não necessariamente envolvidos com a estética nacionalista: Willy Corrêa de Oliveira; Michel Philippot; Gilberto Mendes; Jorge Antunes;

4 - a divulgação de autores por alguns professores de sociologia, política, filosofia, semiótica e a instauração de debates de obras destes teóricos envolvidos com as mais diversas interpretações sobre a música popular e a indústria cultural; a

⁶³ Com base em CONTIER, *op. cit.*, 1991b, p. 156.

verbalização do canto como instrumento de legitimação de matizes ideológicos dominantes, as possíveis conexões entre lírica e contraponto favorecendo, assim, o afloramento de novos trabalhos acadêmicos;

5 - a divulgação de peças musicais ainda desconhecidas pelos alunos de composição e pelo público em geral, criando deste modo certo interesse pelo material diferenciado em relação à tradição composicional, de autores de correntes vanguardistas tais como Arnold Schoenberg, Alban Berg, Anton Webern, Erik Satie, Karlheinz Stockhausen, John Cage, Pierre Schaeffer, Pierre Boulez, Hanns Eisler, Iannis Xenakis, Luciano Berio;

Verifica-se que, de um ponto de partida polivalente, a questão crucial neste contexto de novas possibilidades de pesquisa emergiu a partir de novas compreensões e percepções do próprio objeto musical, bem como da institucionalização da música dentro do âmbito acadêmico. Ao elaborar novas correntes estéticas, ao valorizar outros materiais musicais no processo de estudo sobre novas obras antes secundarizadas pela predominância do folclore nacional, surgiram outros temas e propostas de análise que ampliaram o campo da musicologia e áreas correlatas.

A partitura musical durante muito tempo foi, e por vezes ainda permanece como foco da análise musicológica. A musicologia tradicional historicamente se ateve ao objeto musical em si, deixando de lado o contexto social de produção e a recepção da obra, verificáveis em textos de diferentes autores ⁶⁴. Tais abordagens estão amparadas em análises estritamente musicais, com o suporte da notação musical, o que pode ser considerado uma *abordagem interna* da história da música e seu conteúdo.

A importância da notação musical na constituição e desenvolvimento da música já foi apresentada por Max Weber ⁶⁵. De acordo com o autor, no Ocidente em específico, a tradição da notação musical suplantou por completo a cultura da transmissão oral, tornando possível a manutenção e conservação do patrimônio musical por meio da determinação precisa dos códigos inscritos em um dado contexto composicional.

⁶⁴ Tais como Michael STEINBERG (1998; 2005) e Charles ROSEN (1988), Robert HATTEN (2004).

⁶⁵ WEBER, Max. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo: Edusp, 1995.

Uma notação desta espécie é, para a existência de uma música tal como a que possuímos, de importância muito mais fundamental do que, digamos, a espécie de escrita fonética para a existência das formas artísticas linguísticas [...] uma obra de arte musical moderna, por menos complicada que seja, não poderia ser produzida, nem transmitida, nem reproduzida sem os meios de nossa notação: sem ela uma obra musical moderna não pode em geral existir em lugar algum e de nenhuma maneira, nem mesmo como uma propriedade interna de seu criador.⁶⁶

Fato é que a tradição da música escrita contribuiu consideravelmente para a consolidação de uma compreensão da música produzida no Ocidente europeu que viria a defini-la como culta, erudita, artística, e por vezes, universal. A universalidade da música estaria na partitura em si, no código na qual se apoia, sobrepujando um contexto social e histórico. Toda a tradição da música em um contexto estritamente analítico contribuiu para o “enaltecimento dos ‘varões ilustres’ – os chamados gênios da criação artística conforme a tradição musicológica alemã do século XIX – respaldada no romantismo e positivismo”⁶⁷.

Como se viu, ao longo das décadas de 1960 e 1970, a música passou gradativamente a ser problematizada e tomada como parte do processo social. Nesse sentido, a ampliação dos domínios, possibilitados em grande parte pelas abordagens da etnomusicologia, favoreceram a uma escuta sobre a música do outro, em especial dos povos não ocidentais, assim como aquela oriunda da própria prática de diferentes grupos sociais no Ocidente. Alan Merriam, um dos principais autores da área, definiria a etnomusicologia como o estudo da música na cultura, “o som musical não pode ser produzido senão por pessoas, para outras pessoas, e apesar do fato de que possamos conceitualmente separar esses dois aspectos [o som e seu contexto] um não estará completo sem o outro”⁶⁸. Nesse sentido, a produção desta área se concentra em uma *abordagem externa*.

A distinção entre abordagens externas e internas comumente não engloba a totalidade dos esforços dos pesquisadores, sejam musicólogos, sejam etnomusicólogos, com a existência de pontos conflitantes entre as oposições presentes no campo⁶⁹. Com seu título provocativo “Agora somos todos

⁶⁶ WEBER, *op. cit.* 1995, p. 119.

⁶⁷ CONTIER, *op. cit.*, 1991b, p. 152.

⁶⁸ MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. USA: Northwestern University Press, 1980, p. 6.

⁶⁹ Em seu trabalho *Beethoven and the construction of genius*, DeNORA buscou compreender a relação entre a ideologia da música “séria” e o sucesso do compositor na Viena do início do século XIX, sucesso este que aumentaria nas décadas seguintes, graças à profissionalização das

etnomusicólogos” Nicholas Cook indicou que a partir do momento em que tradição artística ocidental passou a ser vista não como elemento que transcende a sociedade, mas como algo plenamente social, é possível pensar que houve uma “etnomusicologização da disciplina” ⁷⁰. O que está sendo dito pelo autor é justamente o ponto relevante na abordagem contemporânea no campo da pesquisa em música, qual seja, a aplicação do conhecimento estritamente musical (seus códigos e suas especificidades no contexto da *práxis*) posto a serviço desta manifestação no contexto social.

O musicólogo Hennion traz problemática relevante para o presente trabalho, quando indaga o que está em questão quando nos interessamos por determinado tipo de produção musical ⁷¹. Entretanto, longe de querer esboçar uma abordagem de caráter subjetivo, busca-se aqui utilizar este questionamento no seu potencial social. Ao reconhecer seu caráter efêmero, a manifestação musical acaba sendo intermediada por partituras, gravações, intérpretes e seus instrumentos, bem como pelos próprios ouvintes, e nesse contexto a música poderia ser entendida enquanto uma “teoria da mediação em ato” ⁷². Apesar de ser caracterizada como uma manifestação artística até certo ponto autônoma, e nesse contexto, que precisa ser compreendida dentro de seus próprios termos, ainda assim, ela não está descolada da realidade social na qual foi produzida, e além de produto da sociedade, a música pode ser entendida como produtora de significados sociais.

O campo envolvendo a música de concerto passou a ser amplamente investigado, em especial nas duas últimas décadas, a prática musical de concerto passou a integrar o universo de pesquisa de etnomusicólogos, tais como Nooshin ⁷³

atividades musicais e o proselitismo dos aficionados da classe média alta. O musicólogo Charles Rosen rebateu a tentativa da autora, indicando que “nenhum estudo será legítimo se tratar Beethoven como fez Tia DeNora, esquivando-se de qualquer encontro com a própria música. Esta tem, de fato, qualidades intrínsecas que precisam ser compreendidas tanto a partir da tradição da época do compositor quanto do sistema alterado de valores musicais que ele ajudou a moldar”. A questão destaca o posicionamento do musicólogo que não concebe uma abordagem sobre Beethoven que não leve em consideração análises de trechos de partituras da obra deste autor. DeNORA, Tia *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1995.; ROSEN, Charles. *Critical Entertainments: Music Old and New*. Boston, Harvard University Press, 2001.

⁷⁰ COOK, Nicholas. “We are all (ethno)musicologists now”. In: STOBART, Henry (ed.). *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, Scarecrow Press, 2008, p. 50.

⁷¹ HENNION, Antoine. *La passion musicale*. Paris: Éditions Métailié, 2007, p. 222.

⁷² CAMPOS, *op. cit.*, 2007, p. 71.

⁷³ NOOSHIN, Laudan (ed.). *The Ethnomusicology of Western Art Music*. Ethnomusicology Forum, 2011, p. 285-300.

e Ayer ⁷⁴. Do mesmo modo, houve certa renovação no fôlego dos enfoques e abordagens dos próprios musicólogos em favor de análises que revisitaram interpretações tidas como consagradas do repertório canônico da música, levando em conta o contexto social e as condições de produção artística, como é o caso de Applegate ⁷⁵. Ainda neste contexto, o universo da música de concerto passou a ser referência para estudos de sociólogos, tais como Francfort ⁷⁶ e Lehman ⁷⁷ e antropólogos, como por exemplo, Guérios ⁷⁸.

Os espaços de sociabilidades musicais criados e ampliados pela SCABI caracterizam-se como a resultante do processo das estratégias de efetivação da entidade, que não estão isolados. A dinâmica deste campo, as interrelações entre os seus diversos agentes e as reações resultantes contribuem para a caracterização deste espaço cultural do cenário curitibano do período ⁷⁹.

A partir da premissa, é imprescindível analisar as relações entre as personagens no contexto do campo e fora dele, as tensões existentes e a resultante deste processo relacional para a constituição dos espaços de sociabilidade musical que visava ao desenvolvimento das práticas artísticas na capital paranaense ⁸⁰. Para

⁷⁴ AYER, Julie. *More than meets the ear – how symphony musicians made labor history*. Minneapolis, Syren Book Company, 2005.

⁷⁵ APPLGATE, Celia. *Bach in Berlim: Nation and Culture in Mendelssohns Revival of the St. Matthew Passion*. Londres: Cornell University, 2005.

⁷⁶ FRANCFORT, Didier. *Le Chant des Nations – Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*. Paris, Hachette, 2004.

⁷⁷ LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats – ethnographie des formations symphoniques*. Paris, La Découverte, 2005.

⁷⁸ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, FGV, 2003.

⁷⁹ A noção de *campo*, os chamados *campos sociais*, são locais nos quais os indivíduos se inserem espacialmente e dentro dos quais devem se posicionar como detentores de “capitais” – cultural, econômico, social, político, e do mesmo modo, artístico – pelos quais se inserem em uma dinâmica própria de disputa de poder, seja dentro, seja entre os campos. “O campo, no seu conjunto, define-se como um sistema de desvio de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos atos ou nos discursos que eles produzem, têm sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções”. BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 179.

⁸⁰ O próprio movimento do campo, gerado pelas relações entre os indivíduos, grupos e estruturas político-sociais, na dinâmica determinada por leis orientadas segundo um dado contexto, acabam por exercer um condicionamento pedagógico encaminhando os indivíduos a adquirirem o *habitus* necessário à sua incorporação e inserção no contexto. O *habitus*, que é concebido, incorporado e construído na sociedade, vai ser atualizado e reproduzido pela história, promovendo a mediação entre condicionamentos exteriores do campo com a subjetividade dos agentes sociais, conferindo significado ao campo por meio dos sentidos e valores. O *habitus* pode ser entendido como “sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo

tanto, buscou-se compreender a caracterização sociocultural da prática musical no cenário local, o papel da intelectualidade e suas estratégias para a “sofisticação do nível cultural” do público, bem como o lugar da SCABI enquanto entidade representativa no cenário musical curitibano, a partir de meados da década de 1940.

As análises sobre o desenvolvimento das práticas musicais em Curitiba, apesar de escassas, esboçaram a tentativa de integrar o campo dos historiadores e musicólogos, vide os trabalhos, por exemplo, de pesquisadores como Roderjan⁸¹ e Sampaio⁸². De fato, a abordagem sobre a música local sempre esteve associada à universidade, recentemente grupos de pesquisa veiculados ao meio acadêmico voltaram a promover tentativas de ampliação deste quadro ao buscar elencar novas maneiras de abordar a música inserida no contexto das práticas sociais da cidade de Curitiba, ao longo do século XX. Nesse aspecto, trabalhos de autores tais como Carlini⁸³ e Prosser⁸⁴, que por meio de suas atividades de pesquisa continuam a fomentar a produção de novos trabalhos e novas abordagens, contribuem para possíveis olhares sobre a prática da música vinculada ao meio social.

Tais abordagens buscam situar a música dentro de um contexto social mais amplo que envolve as práticas e as demandas pela produção artística na realidade paranaense. Do mesmo modo, veicula as estratégias de efetivação da *práxis* musical a entidades de fomento à arte na capital do estado, configurando um tipo de produção musical que vai acabar representando os envolvidos e os anseios deste grupo, ao mesmo tempo criando espaços de sociabilidade musical específicos.

Neste contexto atual de possibilidades, o presente trabalho busca estabelecer esta relação de uma fruição musical inserida, como preveem as novas abordagens da musicologia e etnomusicologia, estabelecida entre os grupos

de agentes”. BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 191.

⁸¹ RODERJAN, Roselys Velloso. *Meio século de música em Curitiba: contribuição para o estudo da música no Paraná*. Curitiba: Editora Littero-Técnica, 1967.

⁸² SAMPAIO, Marisa Ferraro. *Reminiscências Musicais de Charlotte Frank*. Curitiba: Editora Littero-Técnica, 1984.

⁸³ CARLINI, Álvaro. *Histórico das entidades e particularidades dos acervos da Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977) e da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê do Paraná (1944-1976)*. In: Encontro de Musicologia Histórica, VI, 2004, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p. 294-304.

⁸⁴ PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853 – 1953: da Escola de Belas Artes e Indústrias, de Mariano de Lima, à Universidade do Paraná e à Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004a, e mais recentemente: *Música e músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória*. Curitiba: ArtEmrap, v.1, 2014.

promotores das práticas musicais, seus discursos engajados em momento histórico específico e seus respectivos papéis na hierarquia da produção cultural local. Este contexto pode ser verificado em diferentes momentos da prática artística promovida em Curitiba, desde os grupos estabelecidos em fins do século XIX, às entidades civis musicais ao longo do século XX.

1.2 A emancipação do concerto público

Parte significativa da produção musical estabelecida como canônica tem no século XVIII seu lugar referencial, marcado pela ascensão da burguesia que buscou estabelecer novo tipo de produção musical que se alinhasse às suas ambições. Nesse contexto, um outro formato de organização para a apresentação musical se mostrava imprescindível, ampliando as possibilidades de apreciação antes circunscritas aos teatros e capelas reais: o concerto público.

Com o enfraquecimento e gradual perda de prestígio da nobreza aristocrática, a burguesia emergiu e demandou uma produção musical cada vez maior que a representasse. Nesse cenário, tem-se a emancipação e estabelecimento de aparatos e regras musicais, que buscaram atender à demanda recém-criada: os compositores vão compor para uma plateia anônima em teatros públicos cujos espectadores não necessariamente são entendedores da arte musical, em contraposição à nobreza, educada musicalmente e conhecedora das estéticas e correntes musicais.

Ao início do século XVIII, o *Collegium Musicum de Frankfurt* se transformou em organização que dava concertos públicos a um grupo de assinantes, acompanhado posteriormente pela mesma instituição em Hamburgo. Ambas associações prenunciavam um processo que tomaria forma nos cinquenta anos seguintes, a estruturação dos concertos públicos que tinha como alicerce dois elementos principais: a existência de um público apreciador de música não interessado em tomar parte na execução e com plenas condições de pagar por esse prazer, e a posterior existência de uma autoridade municipal disposta a amparar a música como necessária atividade cívica, basta verificar que no caso de Hamburgo, seria o conselho municipal o responsável pela disponibilização da sala de trabalho da orquestra.

Em Leipzig, relatos indicam que havia inúmeros cidadãos entendidos com conhecimentos sobre música, que tocavam e sabiam distinguir obras representativas e obras sem valor estético. Estes entendidos estavam dispostos em várias camadas da burguesia: comerciantes, médicos, advogados que tiveram o privilégio de uma educação superior ⁸⁵. Nas casas a prática da *hausmusik* ⁸⁶ era recorrente, e do mesmo modo passou a existir intensa discussão na sociedade sobre os méritos de compositores e exímios intérpretes que vinham oferecer seus serviços nos concertos públicos.

Gradativamente, o modelo de subscrição regular passou a ser requisitado pelos conjuntos instrumentais formados, pois os agrupamentos de instrumentistas e do mesmo modo as salas que abrigavam as orquestras geralmente amadoras, perceberam que não haveria condições de garantir uma renda regular para o planejamento das temporadas de concerto. As organizações de associações civis musicais estimularam, em certa medida, a regularidade de concertos por meio de uma espécie de fundo de pensão aos músicos das orquestras formadas para tal finalidade, disseminando música e ressignificando o papel dos clubes semiprivados, com pagamento de mensalidades, mas que concediam concertos públicos com pagamento de ingresso.

A partir do início do século XIX, a música de concerto passaria a ser concebida para além de sua efetivação na esfera privada, ganhando espaço em eventos públicos. As orquestras de corte começaram a ser requisitadas em momentos de ociosidade nas funções oficiais da corte e dos teatros de ópera, abrangendo a partir de então suas atividades na organização de concertos em espaços públicos, para plateia que garantia presença por meio de assinatura anual. Entretanto, destas primeiras iniciativas o que se verifica é a inconstância quanto às temporadas propostas, uma vez que os conjuntos atendiam a uma grande demanda nas suas funções oficiais, e do mesmo modo os próprios espaços, comumente

⁸⁵ RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1981, p. 363.

⁸⁶ O centro de cultivo da música mais valioso e vigoroso era a casa do cidadão de classe média, local no qual o piano, a música de câmara e a canção, em todas as suas formas, tinham espaço; a música era feita dentro do círculo da família e dos amigos de um modo que não havia existido anteriormente; as crianças eram educadas em música por meio de um professor particular e não necessariamente pelo corpo docente de uma escola. Em última análise, reside o verdadeiro alicerce da prática musical do período clássico-romântico: 'Hausmusik'. música feita na casa do amador. BLUME, Friedrich. *Classic and Romantic Music: a Comprehensive Survey*. New York, Norton, 1970, p. 85.

cedidos por aristocratas ou monarcas, acabavam sendo solicitados para outras finalidades.

Um exemplo significativo deste processo de emancipação da música de concerto para os espaços públicos, organizada e pensada para esta finalidade, pode ser verificado em Munique. A inconstância das práticas musicais privadas circunscritas aos espaços da corte fez com que se construísse, em fins da década de 1820, uma sala de concerto destinada à cidade, assinalando não apenas a emancipação da orquestra em relação à ópera (música instrumental x música vocal), mas a crescente independência da cidade em relação à corte. As dependências menores do *Odeon*⁸⁷, como foi nomeado, podiam ser utilizadas para reuniões de qualquer espécie de evento social enquanto o auditório servia como salão de bailes, e constituiu assim o primeiro espaço de sociabilidade local.

Este tipo de produção musical relacionado aos espaços públicos, demoraria ainda a alcançar o êxito da música tradicionalizada nos meios privados das cortes e teatros reais. Por mais decisivas que tenham sido para o futuro da música, estas organizações musicais e sua respectiva produção parecem não ter merecido à época atenção dos historiadores e comentaristas, sendo que Charles Burney, primeiro crítico a elaborar um compêndio de história da música, publicado em 1789⁸⁸, faz poucos apontamentos neste material sobre o concerto público.

As viagens deste autor para diferentes polos europeus, para coleta de material durante a década de 1770 privilegiou as cortes, catedrais e igrejas, como fontes de produção musical nova que lhe permitiriam estudar os mais recentes estilos e técnicas musicais. Esta expectativa do autor é justificável, uma vez que naquele contexto os concertos públicos dependiam de música disponível aos músicos, e não de obras especialmente escrita para eles. De maneira usual, os compositores não tinham interesse nestes conjuntos, pois suas visitas em uma cidade tinham como objetivo a execução de suas obras em concertos e o pagamento por esta prática.

Os compositores mais representativos neste quadro de ressignificação do concerto público enquanto alternativa para a produção musical, seriam W. A. Mozart (1756-1791) e mais decisivamente L. V. Beethoven (1770-1827). A vida musical de

⁸⁷ RAYNOR, *op. cit.*, 1981, p. 369.

⁸⁸ BURNEY, Charles. *A general history of music*. 2. Ed. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1789.

Viena, à época em que ambos compositores buscavam se emancipar era demasiado complexa, sabendo que durante as temporadas sociais que movimentavam a sede da corte imperial, a nobreza do Império trazia consigo seu respectivo compositor empregado e demais músicos domésticos dos quais dispusesse. Além destes profissionais empregados, houve intenso movimento de profissionais da música autônomos, além dos próprios integrantes das orquestras de teatro, indicando um quadro de grande circularidade de profissionais da música convivendo no principal polo de movimentação musical da Europa do período.

A diversidade musical oriunda deste contexto se estabeleceu entre a ópera e a *hausmusik*, em eventos que transcorriam praticamente todas as noites da temporada. Na agenda de compromissos indicada em correspondência destinada ao seu pai, em março de 1784 Mozart informaria que, apesar do sucesso do concerto de 17 de abril, o evento seguinte do dia 21 precisou ser adiado, pois o “príncipe Liechtenstein estava apresentando uma ópera no seu palácio, [e] subornou e seduziu os melhores músicos da orquestra” ⁸⁹. Com inúmeras possibilidades de apresentações musicais, dos matinais *hausmusik* aristocráticos aos eventos regulares nos teatros da capital, a classe média vienense não veria necessidade imediata de firmar entidades musicais independentes, e organizações com este perfil começariam a ser estabelecidas ao final da década de 1790.

Este aparente atraso na composição das instituições de fomento aos concertos públicos em Viena poderia ser entendido como um dos fatores preponderantes para o declínio da carreira de Mozart ⁹⁰. O compositor procurou antecipar, com experiências anteriores mas de maneira efetiva nos seis anos finais de sua vida, um modelo de subsídio musical por meio de assinaturas nos seus concertos, alugando salas de teatro para a execução de suas obras. Deste modo, se expôs na tentativa de emancipação em uma sociedade ainda não capacitada a sustentar a obra de um músico compositor autônomo.

O mercado potencial que aguardava Mozart, quando trocou a carreira de músico da corte pela de artista relativamente autônomo, era ainda restrito. Os

⁸⁹ ANDERSON, Emily. *The letters of Mozart and his Family*. Londres, Macmillan, 1938, p. 1300. Disponível em: <<https://ia801408.us.archive.org/35/items/lettersofmozarth000640mbp/lettersofmozarth000640mbp.pdf>> Acesso em 28.nov.2015.

⁹⁰ Esta relação de Mozart com o meio musical vienense de sua época está baseada em ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995 e RAYNOR, *op. cit.*, 1981.

músicos que desejavam divulgar suas obras e ganhar dinheiro com elas, são mais dependentes da colaboração de outras pessoas do que artistas de outros campos. Se não forem capazes de gerenciar seus próprios concertos, precisavam de organizadores, regentes, diretores de ópera que o fizessem, para que suas obras alcançassem público mais amplo. Ao abrir mão de seu posto como empregado permanente da corte, Mozart precisava se vincular às estratégias de efetivação de um campo ainda em construção, e enquanto em outras regiões alguns movimentos culturais começavam a se direcionar para a um público burguês externo às cortes, a prática da música de concerto vienense ainda estava circunscrita aos centros aristocráticos, com suas demandas e exigências musicais específicas ⁹¹.

Mozart ainda estaria, portanto, preso a uma estrutura marcada pelos padrões musicais impostos ao gosto da época, diretamente atrelada ao da audiência socialmente superior. A estrutura de poder que dava à nobreza de corte precedência sobre todas as demais classes determinava, do mesmo modo, qual produto musical um artista poderia tocar nos círculos da corte e mesmo até impor os limites de suas inovações musicais.

Beethoven seria o músico que conseguiria, não sem dificuldades, superar a relação de dependência entre músico compositor com o patronato da corte, uma vez que teve mais oportunidades de impor seu gosto ao público, emancipação almejada e não concretizada por Mozart. As obras deste último intensificavam características do compositor que buscava cada vez mais escrever para si mesmo, e ao “não querer simplificar” suas peças musicais, acabou recusando importantes encomendas de obras do rei da Prússia em 1789, seis quartetos de cordas para ele, violoncelista amador, e seis sonatas *fáceis* para piano destinadas à sua filha ⁹². Esta condição, porém, não estaria ainda de todo consolidada no âmago da sociedade europeia, não tendo sido Mozart capaz de escapar à coerção de ter de produzir música na situação e subordinado a um empregador ou patrono.

Desde sua chegada à sede da corte imperial, Beethoven recebeu apoio da aristocracia, para quem dava aulas, compunha e executava obras ao piano e com orquestra. Sem se subordinar a um único patrão, foi o primeiro compositor de renome a se estabelecer financeiramente de forma independente. Para a

⁹¹ ELIAS, *op. cit.*, 1995, p. 40.

⁹² *Ibid*, p. 42.

concretização do sucesso, se fazia necessário a demonstração de habilidade em suas obras, fato demonstrado ao longo de seus concertos, tendo se tornado, tal como Mozart “o pianista predileto de Viena” ⁹³. Dos anos iniciais de Beethoven em Viena, ressalta-se maior conjunto de sonatas, variações e obras curtas para piano, o que pode indicar o alcance almejado do mercado de música amadora.

O compositor da nona sinfonia seria o principal representante neste cenário de mudança, continuando a manter sucesso artístico e financeiro em uma existência para além de músico da corte, como autor autônomo. Ministrava aulas para a corte vienense, e era constantemente solicitado nas casas da aristocracia e em concertos públicos a partir dos últimos anos de 1790, e este volume de trabalho fez com que não se voltasse para o financiamento de um concerto público até o início de 1800. Este só ocorreria quando a reputação de Beethoven estivesse feita, admitido como um grande músico e reconhecido como personalidade marcante.

Em 1801, Beethoven indicaria em correspondência que suas composições lhe rendiam o suficiente, e que do mesmo modo recebia mais encomendas do que seria possível lhe satisfazer. Para a publicação de suas obras, o compositor podia contar com seis ou sete edições distintas, e que àquela altura ele definia o preço dos serviços que prestava e as pessoas apenas consentiam em pagar. Richard Wagner (1813-1883) indicaria em seu ensaio ⁹⁴ que a disposição instintiva da vida de Beethoven coincidiria com a tendência de emancipar sua arte, e pelo fato de o compositor não se prostrar ao serviço do luxo, fazendo clara alusão a uma produção musical voltada à orientação aristocrática, sua música também estaria livre, portanto, de todos os traços de sujeição ao gosto frívolo.

Para todas as gerações subsequentes de músicos compositores, Beethoven seria o grande inspirador, não apenas pela sua trajetória e experiência pessoal frente à subordinação a um contratante, mas pela própria emancipação de sua música frente às exigências estéticas do século XVIII que ainda vigoravam ⁹⁵. À medida em que o compositor avançava cada vez mais no território do *desenvolvimento motivico* de suas obras maduras, começou a relativizar o gosto de muitos de seus ouvintes. Seria este o Beethoven reverenciado pelos compositores

⁹³ RAYNOR, *op. cit.*, 1981, p. 376.

⁹⁴ WAGNER, Richard. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010, p. 61.

⁹⁵ RAYNOR, *op. cit.*, 1981, p. 407-410.

ao longo do século XIX, incorporado como “herói” no processo de canonização de compositores e *sacralização* do repertório de concerto ⁹⁶.

De acordo com Franz Liszt (1811-1886), as obras de Beethoven seriam, para os compositores do século XIX, como “a coluna de nuvens e fogo que guiou os israelitas no deserto” ⁹⁷. De suas obras amadurecidas, não seria a componente clássica – o sentido da forma musical, unidade e proporção – que impulsionara a geração de compositores do século XIX, mas sim a concepção revolucionária, o espírito livre, impulsivo, misterioso, elementos estes que favoreceram à compreensão do processo composicional da música enquanto forma de expressão pessoal ⁹⁸.

[...] foi Beethoven, mais do que qualquer outro compositor, quem estabeleceu o exemplo a futuros compositores. Através de seu século, suas ações tem, intencionalmente e de maneira inadvertida, influências tanto positivas quanto negativas. [...] Ele mostrou como compositores poderiam tirar vantagem artística de uma arte musical autônoma. Em última análise, ele alterou e foi-lhe dado crédito por alterar, tantas questões relacionadas a como os compositores pensavam sobre composição, performance e recepção, que o subsequente mito beethoveniano como veio a ser chamado, é justificado [...] em graus muito maiores do que somente o estético. [...] Beethoven mostrou ao seus contemporâneos e descendentes que o compositor moderno e livre diferia de seus predecessores em ter a escolha como fonte de sua vida e em ser possibilitado (pelo menos em teoria) a fazer uso ou explorar esta escolha da maneira que melhor achar propício ⁹⁹.

Gradativamente, a ideia do compositor especialista sem qualquer outra função encontraria em Beethoven seu maior representante, não exclusivamente pela restrição ambicionada pelo músico, mas porque a surdez o havia forçado a esta realidade. Ao longo do século XIX a função do mestre de capela (o nome continuava sendo usado desde o século XVII) iria mudar, não mais direcionada à criação de música buscando satisfazer o gosto de um público aristocrático, estava agora orientada para o sucesso da coordenação, ensaio e execução de um repertório que

⁹⁶ A sacralização poderia ser entendida no processo em que a cultura perde sua função representativa e recreativa, tornando-se uma atividade de contemplação e veneração por si mesma. BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 111.

⁹⁷ “Uma coluna de nuvens para nos guiar de dia, uma coluna de fogo para nos guiar de noite, de modo que possamos avançar tanto de dia como de noite”. *Ibid.*, p. 115.

⁹⁸ GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007, p. 568.

⁹⁹ GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical Works. An essay in the philosophy of music*. New York: Oxford university press, 2007, p. 207 (tradução livre).

se cristalizaria ao longo do século XIX. A figura de Beethoven foi tomada pela historiografia da música de concerto, portanto, como a principal articuladora neste processo de mudança da função do compositor frente às novas expectativas do mercado musical do século XIX, e do mesmo modo foi referenciado como modelo pelos compositores posteriores, demarcando o foco da composição e a disseminação do repertório de concerto como atividade de contemplação e veneração canonizadas.

A racionalização do mapa da Europa central ¹⁰⁰ fez com que cidades imperiais livres perdessem seus privilégios anteriores à condição de guerra, e vários territórios independentes acabaram sendo incorporados por vizinhos maiores. Parte dos patronos das artes já não tinham a mesma condição para sustentar a produção musical e os departamentos musicais do passado, e este cenário favoreceu a instituição de diversas entidades de fomento à prática musical, utilizando espaços como os teatros das cortes imperiais, administrados em grande parte por uma gerência comercial em favor da corte, que mantinha seus padrões artísticos, consentindo que um público pagante assumisse parte do custeio dos espetáculos. Mais tarde, “os estabelecimentos palacianos começaram a se transformar em instituições nacionais” ¹⁰¹.

As significativas alterações no antigo sistema frustravam o compositor como executante, retirando dele não apenas a oportunidade de trabalho em íntima colaboração com outros músicos, mas também a chance de estabelecer contato direto e criativo com seu público. O contexto posterior a Beethoven colocaria em primeiro plano os compositores instrumentistas, tais como Franz Liszt e Niccolò Paganini (1782-1840), músicos *virtuosi* que destacariam a técnica como elemento prioritário em uma composição, ao menos no entender da plateia, no intuito atrair um público cada vez maior para a perícia do instrumentista frente a uma obra musical.

Para além de uma musicologia de tradição hegemônica germânica ¹⁰², que até poucas décadas secundarizou quaisquer outras produções e repertórios

¹⁰⁰ O Congresso de Viena (1814-1815), buscava reorganizar as fronteiras europeias pós invasões napoleônicas, bem como restaurar tronos de famílias reais derrotadas. Trata-se de um “Congresso da Europa conservadora”. LE GOFF, Jacques. *Uma breve história da Europa*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2008, p. 126.

¹⁰¹ RAYNOR, *op. cit.*, 1981, p. 407.

¹⁰² Uma característica desta abordagem é a manutenção das análises de manifestações musicais sob a perspectiva da história da música alemã, em especial a partir do século XVIII, fomentando discurso de superioridade do cânone musical surgido no contexto germânico, e deixando de

estudados na disciplina de história da música, sabe-se que em outros pontos da Europa o processo de fruição musical ocorria de maneira distinta. Na Inglaterra, nas primeiras décadas do século XIX, os concertos públicos eram prejudicados pela falta de tempo de ensaio e ausência de maestro, além do alto preço dos ingressos cobrados. A prática anterior de mecenato musical da aristocracia inglesa se transformaria em “*hobby* de alguns lordes velhos”, permitindo o estabelecimento de concertos declaradamente populares, voltados ao gosto convencional das classes médias e organizados por empresários que visavam o lucro. Esta realidade seria impulsionada, ainda, pelo controle estrito dos gastos públicos por parte do parlamento inglês, fator este que possibilitou, apenas em 1831, a aquisição do prédio próprio da *National Gallery* ¹⁰³.

Apesar da consolidação do hábito de ir aos concertos no início do século XIX, a expansão do mercado musical provocou o reaparecimento de diversões secundárias variadas entre as apresentações musicais, prática que remonta o século anterior com propósito de efetivar o estabelecimento deste tipo de espaço no cenário social. Os empresários que gerenciavam os concertos nas grandes cidades europeias ambicionavam como resultado final, mais que introspecção, a variedade. Acreditavam que seus clientes não eram capazes de permanecer sentados durante uma sinfonia completa, e por isso incluíam árias de óperas ou mesmo canções de dança entre os movimentos.

Em Londres este cenário era recorrente, com seleções da última ópera de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) acompanhadas por quadrilhas escocesas, que contavam com apresentações da gaita de foles das Terras Altas seguidas das execuções da *Infanta Thalia*. Do mesmo modo, entretenimento variado era oferecido, como as experiências com as “*lentes chamuscantes* e o novo *microscópio de gás oxídrico*, palestras populares e o *gás hilariante* todas as terças, quintas e sábados à noite” ¹⁰⁴. O maestro, profissão musical estabelecida efetivamente no

incorporar outros repertórios musicais. Este discurso ganha força em um panorama social no qual o argumento ajudou a garantir a música como uma atividade legítima e a manter a sobrevivência dos músicos. GRAMIT, David. *Cultivating music. The aspirations, interests and limits of german musical culture, 1770-1848*. Los Angeles: University of California Press, 2002, p. 2.

¹⁰³ BLANNING, *op. ct.*, 2011, p. 172; p. 154.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 116.

século XIX ¹⁰⁵, começava a despontar e, dentro desta perspectiva, passava a tocar para o público. Louis Jullien (1812-1860), principal responsável pelos concertos em Londres nas décadas de 1840 e 1850, foi claro exemplo de exibicionismo: em ocasiões especiais, iniciava um espetáculo sendo lançado por um alçapão, de batuta na mão ¹⁰⁶.

Os maestros também foram personagens relevantes no processo canonização do repertório. Hans von Büllow (1830-1894) e Arthur Nikisch (1855-1922) seriam iniciadores da compreensão dogmática do maestro frente ao conjunto, muitas vezes recuperando obras de fracassos anteriores, quando estas eram regidas pelos próprios criadores, consolidando assim sua influência no meio musical. Os maestros do século XIX foram responsáveis por dotar de expressividade interpretativa parte significativa do repertório de concerto daquele contexto, estabelecendo contato com obras de compositores já falecidos, tais como Beethoven, bem como atuando em parceria com os compositores em atividade, de Richard Wagner a Piotr Tchaikovsky (1840-1893) ¹⁰⁷. O conceito de grande regente seria uma ficção perpetrada para a preservação da atividade musical numa era de múltiplos entretenimentos ¹⁰⁸, do século XIX e despontar do XX.

¹⁰⁵ “A profissão se formou em meados do século XIX, quando compositores abdicaram da responsabilidade de dirigir a execução de suas partituras, que se tornaram incômodas demais para que as orquestras as executassem sem uma direção; Vendo-se livre do controle psicológico do compositor, o maestro emergente apareceu primeiro no papel de uma figura de proa de âmbito municipal, depois de âmbito nacional e finalmente surgiu como uma empresa multinacional sintonizada com o espírito da época contemporânea”. LEBRECHT, Norman. *O mito do maestro. Grandes regentes em busca do poder*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 15.

¹⁰⁶ BLANNING, *op. cit.*, 2011, p. 116.

¹⁰⁷ Exemplo claro desta nova personagem, o maestro Arthur Nikisch seria o responsável pelo “resgate” da *Quinta Sinfonia* de Tchaikovsky, cuja estreia em 1888 havia sido frustrada na regência do compositor, e consequentemente a obra descartada como fracasso. Quando o maestro de profissão indicou a execução da peça aos músicos da mesma orquestra, foi recebido com críticas, mas já na execução dos primeiros compassos convenceria o conjunto do valor da obra. Espantado com o resultado sonoro, o próprio Tchaikovsky diria que Nikisch parecia não estar regendo, mas exercendo “algum tipo de mágica”. LEBRECHT, *op. cit.*, 2002, p. 51.

¹⁰⁸ LEBRECHT, *op. cit.*, 2002, p. 15. A formação do regente no século XIX tinha sua base construída no sistema operístico, ensaiando cantores e coro, aprendendo a sustentar uma linha musical e ganhando repertório de maneira constante. Toda pequena cidade contava com um teatro que recebia um festival de ópera. Esta possibilidade de desenvolvimento seria significativamente enfraquecida, no século XX, após a “Primeira Guerra Mundial, irreversivelmente devastada pela inflação e o totalitarismo que se seguiram”. Com o posterior crescimento das orquestras sinfônicas em detrimento do desenvolvimento operístico, nenhum outro método direto de formação de regentes foi alcançado, e com isso, sem novos talentos, a escassez fez com que os maestros de renome ganhassem ainda mais prestígio, dinheiro e espaço de atuação, instituindo então a “crise da regência”. *Ibid.*, p. 437-439.

A função do maestro tinha como propósito dar coerência ao agrupamento orquestral, e, portanto, sua compreensão sobre o conjunto musical era fundamental, dotado de autoridade que era compartilhada e aceita apenas pelo compositor. Único a possuir condições de traduzir intenções técnicas e subjetivas de uma obra além do compositor, configurava uma “nova categoria de artista de representação”, autoridade apropriada para uma plateia que passava a se manter em silêncio ¹⁰⁹.

Na França, o tradicional *Palais Royal* em Paris, teatro no qual grande parte das *tragédias líricas* de Jean Baptiste Lully (1632-1687) eram encenadas, a divisória entre os camarotes estava disposta de maneira a favorecer uma ampla visão do público presente. Como anunciavam os camarotes reais, o teatro lírico tinha função de reforçar a hierarquia social, portanto o projeto arquitetônico do teatro não era determinado pela necessidade de ver o palco ou ouvir a música, e sim de ver os demais espectadores e, do mesmo modo, ser visto por eles ¹¹⁰.

Concepção semelhante gerenciou a construção do maior espaço para a fruição musical na França do século XVIII: o *Grand Théâtre*, erguido em Bordeaux em 1780, relevante centro comercial ultramarino. Importante local para a emergente classe média, dedicava o mesmo espaço do auditório ao saguão e à escadaria, permitindo à alta sociedade daquela cidade a oportunidade de ver e ser vista em toda sua elegância. Atendendo ao fenômeno crescente neste século, além do palco principal, o *Grand Théâtre* possuía um salão para concertos públicos reservado para obras orquestrais. Ao se comparar o amplo espaço do auditório principal em relação ao modesto tamanho do salão de concertos orquestrais, é possível compreender o lugar secundarizado deste tipo de proposta musical na cultura representativa caracterizada pela *ópera séria* ¹¹¹.

Após o fenômeno da redefinição dos territórios europeus, associado ao relativo enfraquecimento representativo das cortes e patronos das artes, a música de concerto saíria de um contexto de relativa necessidade social para se converter em prazer remoto dado por volumosas orquestras ou ainda por cantores e instrumentistas *virtuosi*. A música de concerto iria perder seu poder de comunicação

¹⁰⁹ SENNETT, *op. cit.*, 1989, p. 262.

¹¹⁰ BLANNING, *op. cit.*, 2011, p. 143.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 147.

imediata entre indivíduos de uma dada sociedade, e se converteria em ferramenta diretamente vinculada ao “prazer de uma elite requintada” ¹¹².

¹¹² RAYNOR, *op. cit.*, 1981, p.410.

2 OS ESPAÇOS DO FAZER MUSICAL

2.1 Lugares do fazer musical no Brasil Império

As casas de espetáculo vigentes em diferentes regiões do Brasil Colônia durante o século XVIII não tinham como intuito efetivar um tipo específico de prática musical, e o termo “ópera” nestes espaços não tinha o mesmo significado contemporâneo. Nesses locais, com capacidade média de 300 a 400 lugares, existentes em diferentes localidades (Rio de Janeiro, Minas Gerais, Salvador) a ópera podia ser caracterizada como um espetáculo com diálogos falados e poucos números musicais, e do mesmo modo não era incomum a encenação de libretos operísticos sem utilização de música ¹¹³.

Uma sistematização mais sólida sobre a prática e os espaços de fruição musical foi efetivada após a vinda da coroa portuguesa para o Rio de Janeiro, trazendo consigo compositores e intérpretes que serviam à corte. Os músicos brasileiros seriam influenciados por este novo momento da Colônia, e a expansão das atividades musicais seria favorecida, sobretudo, pelo surgimento das instituições de corte, em especial da Capela e Câmara Reais, ampliando as oportunidades de trabalho e redefinindo a própria atividade musical.

A aristocracia portuguesa que aqui se instalou, em conjunto com os estratos sociais locais que travaram contato com a corte de D. João VI, inauguraram novos hábitos de apreciação musical nas reuniões sociais. A circulação de músicos foi marcante na caracterização de uma prática musical de corte, para a criação de uma demanda musical, e de maneira mais específica, para auxiliar no processo de construção de um novo gosto, baseado em práticas cortesãs. Este período da produção artística no Brasil é marcado pela vinda de compositores renomados a serviço da corte portuguesa, em especial Marcos Portugal (1762-1830) e Sigismund von Neukomm (1778-1858). Cada um, com seus respectivos vínculos estilísticos e respectiva produção oferecida, contribuiriam para a “transformação da criação e da

¹¹³ BUDASZ, Rogério. *Música e sociedade no Brasil colonial*. Revista Textos do Brasil Ministério das Relações Exteriores, v.12, p.14-21, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>> Acesso em 02.dez.2015.

recepção musical”¹¹⁴ e assim consequentemente para a emancipação de espaços e novas formas de audiência.

Marcos Portugal seria peça importante na caracterização e orientação estética em prol da ópera italiana, estilística com a qual o compositor estava atrelado. Recebeu auxílio real para estudar e compor na Itália entre 1792 e 1800, vindo ao Brasil em 1813 a pedido de D. João VI, aqui se estabelecendo como compositor oficial da corte. A preferência pela ópera por parte da família real, e a produção operística oportunizada após a construção, em 1813, do Real Teatro de São João¹¹⁵, são entendidos como elementos que contribuíram para moldar e estabelecer este gênero no cenário musical brasileiro.

A vinda de Sigismund Neukomm, aliado à própria circulação musical impulsionada pela estadia da corte joanina, seria importante meio para a divulgação da estética musical do século XVIII, em especial das obras de Haydn e Mozart. Aluno de Joseph Haydn (1732-1809), Neukomm veio ao Brasil por intermédio do Duque de Luxemburgo em 1816, recebendo uma pensão anual de oitocentos mil réis durante sua estadia e prestando os serviços de professor de música à Família Real, até 1821¹¹⁶. Além da divulgação das obras dos principais compositores vienenses, sua produção essencialmente instrumental¹¹⁷ conjuntamente com a ópera italiana, concretizaria a construção de um repertório amplamente disseminado durante a permanência da corte real no Brasil, e que acabou constituindo fonte importante na produção musical dos compositores brasileiros do período¹¹⁸.

¹¹⁴ MONTEIRO, Maurício. *Música na corte do Brasil*. Revista Textos do Brasil Ministério das Relações Exteriores, v.12, p.32-39, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>> Acesso em 02.dez.2015.

¹¹⁵ Em análise sobre as temporadas líricas organizadas no Real Teatro de São João entre os anos de 1814-1824, Ayres de Andrade indicaria que o repertório italiano se sobressai. ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, 2v., p. 107-126.

¹¹⁶ BEDUSCHI, Luciane. *Sigismund Neukomm (1778-1858): Sa vie, son œuvre, ses canons énigmatiques*. Tese (Doutorado em Musicologia) - D.E.A. d'Histoire de la Musique et Musicologie, Université de Paris Sorbonne, Paris, 2008, p. 45.

¹¹⁷ Da produção musical de Neukomm no Brasil, constam apenas sete obras vocais de um total de 69 composições. MEYER, Adriano de Castro; CASTAGNA, Paulo. *A produção musical de Sigismund Neukomm no Brasil*. In: XV Congresso da ANPPOM, Anais. Rio de Janeiro, 2005, p. 778. Um dos fatores preponderantes para esta produção essencialmente instrumental se justifica pela influência exercida por Marcos Portugal frente aos serviços da Capela Real, não deixando espaço para apresentações de seus concorrentes. BEDUSCHI, *op. cit.*, 2008, p. 16

¹¹⁸ Um exemplo claro desta influência pode ser percebida em José Maurício Nunes de Garcia (1767-1830), compositor brasileiro, seria influenciado por ambas as estéticas e serviria, tal como os demais compositores, à corte portuguesa no Rio de Janeiro.

A ligação direta da música com a religião, que pode ser constatada pela intensa atividade musical proporcionada na Capela Real, marcou a estadia da corte no Brasil. Seria a partir da Independência, entretanto, e da gradual secularização da sociedade brasileira, que se verificaria a autonomia adquirida pela música enquanto manifestação artística, tornando-se objeto de consumo. Tal como na literatura e artes plásticas, a música passaria a ser considerada um bem cultural mercantilizado por uma camada social intermediária que se emancipava ¹¹⁹.

Este processo tem relação direta com a expansão da vida urbana, em especial na sede da corte imperial, Rio de Janeiro, e neste contexto houve a incorporação do ideário de civilização importado de modelos europeus, refletindo em crescente distanciamento das elites em relação às antigas práticas e sociabilidades herdadas do período colonial. No lugar das festas populares de rua, em que diversos segmentos sociais interagiam nos eventos do calendário litúrgico, houve o interesse gradativo dos grupos privilegiados pelos círculos privados de convivência, tais como os clubes, teatros e salões.

Nesses novos ambientes, a música adquiriu uma nova finalidade, separando-se do culto e adquirindo as características de um bem cultural mercantilizado, que oferecia remuneração para os seus praticantes, mas que também lhes exigia uma formação mais aprimorada. ¹²⁰.

Apesar de ser possível indicar que novas possibilidades seriam impulsionadas após o estabelecimento da corte em 1808, somente a partir da década de 1840, com a expansão dos teatros e suas respectivas atividades, que haveria a caracterização efetiva de um espaço de sociabilidade, distante da rua, para a participação da tida *boa sociedade*, transformado em lugar característico dos estratos sociais do Rio de Janeiro. O Teatro de São João, posteriormente São Pedro de Alcântara ¹²¹ acabou por se transformar em ponto referencial na disseminação

¹¹⁹ Esse processo de secularização da música no Brasil, que se iniciou com a ópera, iria se manifestar também na música instrumental a partir da segunda metade do século. VOLPE, Maria Alice, *Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística*. In: Revista Música, São Paulo, v.5 nº2, p. 133-151, 1994, p. 133.

¹²⁰ SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo. *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. 2003, 409f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003, p. 8.

¹²¹ O Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara foi inaugurado em 1826, após incêndio que havia interditado o Real Teatro de São João em março de 1824. O projeto conservou todas as características do teatro anterior. Pela descrição do espaço, verifica-se a representação simbólica do poder na constituição do mesmo: "O teatro possuía 100 camarotes, distribuídos em quatro

musical, oferecendo a produção operística como repertório recorrente, gênero diretamente vinculado à nobreza e à alta burguesia, esboçando-se como o “passatempo da gente escolhida” e acabava por representar o poder de tais grupos sociais no contexto do regime monárquico ¹²².

Apesar da intensa movimentação no campo da produção operística no teatro até fins do Primeiro Reinado, verifica-se um hiato nos doze anos seguintes, a partir de 1831, confirmado na redução drástica causada pela dispensa do efetivo musical da Capela Imperial. Natural imaginar que, a partir desta realidade, os dispositivos anteriormente praticados de obras musicais vultuosas, tais como a ópera e a missa cantada, deixariam de funcionar com a mesma efetividade. Até 1843, não seria encenado nenhum espetáculo lírico completo, período a partir do qual, sob o consórcio de Dom Pedro II, o efetivo musical seria reestruturado em semelhança ao conjunto original ¹²³.

A partir do II Reinado, a necessidade de consolidar a nação demandou a criação de inúmeras instituições, tendo as artes papel relevante neste processo. Como extensão destas preocupações, em 1848 foi inaugurado o Conservatório de Música do Rio de Janeiro ¹²⁴, dirigido por Francisco Manuel da Silva ¹²⁵, cujo

ordens, com capacidade para umas 300 pessoas, separadas por um gradil dourado da plateia que acomodava aproximadamente 600 espectadores. Ao centro ficava o camarote imperial, ornado com o brasão do império, com lindos trabalhos de talha dourada e guarnecido de cortinas de seda azul, bordadas a ouro. A iluminação era feita por 220 velas de cera, resguardadas em mangas de vidro. A não ser no camarote imperial, onde havia um grande lustre e várias arandelas, do teto não pendia nenhum candelabro para não prejudicar a visão. O edifício era bastante arejado, atendendo aos rigores do clima. À entrada havia um buffet”. SOUSA, J. Galante de. O teatro no Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960. v. 1, p. 284-289.

¹²² FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Óperas e Mágicas em teatros e salões do Rio de Janeiro – final do século XIX, início do século XX*. IN: Revista de Música Latino Americana. V.25, n.1, set/dez 2004, p.100-118.

¹²³ CARDOSO, Lino de Almeida. *O som e o soberano: uma história musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes*. 2003, 375f. Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 17.

¹²⁴ O Conservatório de Música do Rio de Janeiro, fundado no Segundo Reinado, permaneceu ativo na capital do Império, tendo sido dirigido, após Francisco Manuel da Silva, por compositores relevantes da música brasileira, tais como Leopoldo Miguez (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Luciano Gallet (1893-1931). Após a Proclamação da República, o Conservatório se transformaria no Instituto Nacional de Música, e em 1931 é absorvido pela Universidade do Rio de Janeiro, encerrando suas atividades enquanto instituição autônoma. Em 1937 o Instituto passou a se chamar Escola Nacional de Música, e em 1965, após o decreto 4.579, a Escola Nacional de Música seria convertida na atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=64> Acesso em: 04.dez.2015.

¹²⁵ Francisco Manuel da Silva (1795-1865) foi responsável por significativa atividade musical no Brasil Império. Foi compositor e mestre de capela da Imperial Câmara, fundou e dirigiu instituições civis musicais, criou organismos musicais no Rio de Janeiro entre as décadas de 1830 e 1860. Autor da

propósito central gravitava no oferecimento de educação musical voltada à formação da nação, orientando músicos que seriam necessários à inserção brasileira no grupo de nações civilizadas.

O conservatório tinha como proposta imediata a formação musical, e em perspectivas de longo prazo, fornecer mão de obra especializada para os serviços musicais. Seu diretor, também compositor e mestre de capela da Imperial Câmara, indicava a participação de alunos do Conservatório de Música nas atividades da Capela, possibilitando, além de soluções pontuais sobre problemas com o coro, a ampliação de disponibilidade de mão de obra especializada para os serviços da igreja.

Esta estratégia remonta a prática de ensino musical oriunda do século anterior, que propunha a inserção dos alunos nos agrupamentos musicais, geralmente aqueles que eram dirigidos pelos professores, lugar no qual ocorria o aprendizado prático. Para além de importante ferramenta na formação do músico, o aprendizado musical vinculado à prática nos agrupamentos representava um caminho viável para a futura profissionalização, além de excelente recurso para bandas e orquestras, sabendo-se que o alunado acabava sendo direcionado para o aprendizado de um instrumento que complementasse o conjunto musical, e não necessariamente aquele pelo qual tinha interesse ¹²⁶.

A partir da fundação de instituições, tais como o Conservatório de Música, entre as décadas de 1840 e 1860 passaria a ser organizada nova movimentação musical, desta vez autônoma, no Rio de Janeiro, englobando uma específica elite associada ao sentimento de nacionalidade cada vez mais latente. Francisco Manuel da Silva dirigiria a partir de 1834 a Sociedade Filarmônica, entidade que organizaria concertos ao longo de dezoito anos, executando em sua maioria trechos de óperas extraídos de obras de compositores estrangeiros.

As iniciativas particulares no campo da música foram motivadas pelo interesse e incentivo, por parte do governo real, de uma produção musical que privilegiou em sua grande maioria o repertório operístico ¹²⁷. A partir da segunda metade do século XIX, à exemplo da Sociedade Filarmônica, novas instituições de

melodia do hino nacional, ao fim da vida foi condecorado com a Ordem da Rosa, grau de Oficial (1857). ANDRADE, *op. cit.*, 1967, p. 232-233.

¹²⁶ SOUZA C., *op. cit.*, 2003, p. 93.

¹²⁷ Conforme SOUZA *op. cit.*, 2003 e CARDOSO, *op. cit.*, 2006.

promoção de concertos surgiram no cenário local, tais como o Clube Mozart em 1867 e o Clube Beethoven em 1882. Estas instituições iniciariam processo de disseminação de repertório em sua grande maioria instrumental, que passou a coexistir a partir de então com a ópera, e se transformariam em parte integrante da vida social das elites, tendo o teatro como principal espaço de promoção, ampliando, de maneira incipiente, os espaços de sociabilidade voltados para a música de concerto.

Tais instituições desempenharam papel primordial no processo de mudança do gosto musical vigente, ao impor obras de câmara e sinfônicas e neutralizando, em parte, o entusiasmo característico pela ópera. Este incremento resultou em movimento artístico que tomaria vulto nos primórdios da República, tendo como base o repertório instrumental ao lado da tradição do canto lírico ¹²⁸. O repertório disseminado, de estilística característica dos séculos XVIII e XIX, passaria a privilegiar a produção instrumental de origem ou influência germânica.

Estas instituições marcavam sensível diferenciação em relação às práticas musicais públicas habituais na corte, relacionadas aos gêneros dramáticos tradicionais, representados pela ópera italiana, bem como outros de caráter ligeiro, tais como operetas, zarzuelas, revistas. Esse esforço era representado como novo padrão de elevação intelectual do país, que o dotasse de novo perfil afinado com polos culturais considerados civilizados.

Esta gradual alteração do repertório tem como pano de fundo a crise do Regime Monárquico, marcada pelos vínculos com uma forma de representação do poder político e social com tradições que remontam ao Antigo Regime, padrões em certa medida ritualizados de constituição das sociabilidades das elites aristocráticas. O distanciamento de práticas tradicionalizadas e que remontavam ao Brasil Império era, portanto, uma ferramenta de distinção social e política.

Com o recuo da música sacra, que marcara os tempos coloniais, a vida musical no Império estivera muito atrelada, de um lado, à ópera e a outros gêneros dramáticos, nos quais predominavam os modelos italianos e franceses, e, de outro, aos salões, sempre abertos às modas coreográficas trazidas dos centros europeus. ¹²⁹

¹²⁸ SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Música: Velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad Edições, 2012, p. 87.

¹²⁹ PEREIRA, Avelino Romero. *Uma República musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1880-1889)*. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH – XXVII, 2013, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2013, p. 1-17.

As instituições fundadas no Rio de Janeiro, durante a década de 1880, seriam as principais responsáveis por este quadro de mudança. Entidades como o Cassino Fluminense, a Sociedade Phil'Euterpe e a Sociedade Campeзина rivalizavam com clubes, como o Mozart, estabelecido em 1868, e o Beethoven, em 1882, e com uma série de sociedades de bairro, na oferta de entretenimento aos cariocas ¹³⁰. Para além do alargamento da vida musical no Rio de Janeiro, as instituições de promoção de concertos deste período poderiam ser entendidas como empresas administradas e direcionadas “por uns poucos privilegiados, dotados de riqueza, de posição política e de status intelectual” ¹³¹.

Estes clubes musicais não costumavam indicar suas atividades na seção usual de entretenimento dos jornais diários, dividindo espaço com chamadas de teatro, por exemplo. Estariam dispostos, ao contrário, em pequenos anúncios da seção de comunicações, oferecendo lembretes aos membros das reuniões administrativas ou ainda concertos que ocorreriam em datas futuras. Esta informação indica claramente o perfil destes organismos de promoção musical: a busca pela distinção e pela caracterização de espaços específicos, com frequência direcionada a membros seletos de estratos sociais apreciadores da música lá oferecida.

O Clube Beethoven poderia ser compreendido como a instituição mais representativa deste contexto. Carregando em muito as semelhanças dos clubes musicais do Rio de Janeiro, suas atividades direcionaram o foco para a prática de repertório de compositores germânicos de câmara e orquestra. Conforme indicado, mais que uma escolha estilística, a opção pela execução de obras de compositores oriundos da tradição austro-germânica de fins do século XVIII e século XIX, tais como Franz Liszt, Franz Schubert (1797-1828), Johannes Brahms (1833-1897), Richard Wagner, além do próprio Beethoven, indica clara oposição ao universo operístico, característico do repertório vigente no Antigo Regime ¹³².

¹³⁰ ANDRADE, *op. cit.*, 1967, p. 167.

¹³¹ SOUZA C., *op. cit.*, 2003, p. 138.

¹³² AUGUSTO, Antônio J. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. 2008, 281f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, São Paulo, 2006, p. 130-133.

Assim como o modelo de outras entidades semelhantes, era gerenciado mediante a inclusão de sócios no quadro contribuinte, concedendo a estes, além dos concertos, espaços para a prática de jogos, em especial xadrez e bilhar. Além das categorias de associados *contribuintes* e *beneméritos*, que pagavam mensalidade e ingresso para participação nos eventos, contava ainda com duas outras filiações específicas destinadas a músicos: *participantes*, que pagavam somente a entrada, mas que, dispondo de conhecimentos musicais, deviam estar disponíveis para eventuais apresentações sempre se fizesse necessário, e os associados *honorários*, músicos proeminentes que demonstrassem seus talentos nas atividades do clube

133

No segundo ano de existência, o Clube Beethoven efetivou a compra de um edifício situado à Rua da Glória, nº 62, remodelado no intuito de atender às atividades oferecidas. A nova sede dispunha de uma sala de concertos, contendo um piano de cauda, e incluía ainda salas de leitura, xadrez, bilhar e uma biblioteca, cuja responsabilidade, a partir de 1886, foi incumbida a Machado de Assis. O próprio Machado de Assis indicaria, em breve relato, aspectos da trajetória desta agremiação.

Assim como a história política e social têm antecedentes, é de crer que esta parte da história artística do Rio de Janeiro tenha os seus também, e quer-me parecer que podemos ligá-la ao quarteto do Club Beethoven. Esse clube era uma sociedade restrita, que fazia os seus saraus íntimos, em uma casa do Catete. Nada se sabendo cá fora senão o raro que os jornais noticiavam. Pouco a pouco se foi desenvolvendo, até que um dia mudou de sede e foi para a Glória. Aquilo que hoje se chama profanamente Pensão Beethoven, era a casa do clube. O salão do fundo, tão vasto como o da frente, servia aos concertos, e enchia-se de uma porção de homens de várias nações, várias línguas, vários empregos, para ouvir as peças do grande mestre que dava nome ao clube, e as de tantos outros que formam com ele a galeria da arte clássica. O nome do clube cresceu, entrou pelos ouvidos do público; este, naturalmente curioso, quis saber o que se passava lá dentro. Mas, não havendo público sem senhoras, e não podendo as senhoras penetrar naquele templo, que o não permitiam as disciplinas deste, resolveu o clube dar alguns concertos especiais no Cassino. Não relembro o que eles foram, nem estou aqui contando a crônica desses tempos passados. Pegou tanto o gosto dos concertos Beethoven, que o Clube, para obedecer aos estatutos sem infringi-los, determinou construir no jardim aquele edifício ligeiro, onde se deram concertos a todos sem que a casa propriamente da associação fosse violada. Os dias prósperos não fizeram mais que crescer; entrou a ser mau gosto não ir àquelas festas mensais. Mas tudo acaba, e o clube Beethoven, como outras instituições idênticas, acabou.

134

¹³³ SOUZA C., *op. cit.*, 2003, p. 162.

¹³⁴ ASSIS *apud* AUGUSTO, *op. cit.*, 2006, p. 127.

Em concordância aos clubes cariocas, o funcionamento do Clube Beethoven tinha como ponto de partida a realização de concertos. Eram oferecidos concertos quinzenais de música de câmara, por meio da manutenção de um quarteto de cordas, mais dois concertos sinfônicos de encerramento da temporada, além da previsão de realização do Festival Beethoven, que contava, do mesmo modo, com música sinfônica. Sobre os concertos sinfônicos de encerramento das temporadas anuais, é possível indicar que eram considerados eventos de grande porte, nos quais a frequência era sempre superior a dois mil espectadores, e para os quais era utilizada a grande sala do Cassino Fluminense, constituindo sempre um grande empreendimento ¹³⁵.

O Clube Beethoven, em contrapartida às instituições locais, procurou evitar a inserção de músicos amadores no corpo de seus organismos musicais. Esta orientação da diretoria indica preocupação para com a maior profissionalização, buscando estabelecer uma execução musical qualificada. Tanto que, no seu quadro consta conjunto de musicistas afiliados que estariam entre os melhores profissionais do Rio de Janeiro ¹³⁶.

Quando se analisam as características e preocupações do Clube Beethoven do Rio de Janeiro, seria possível indicar que o quadro de São Paulo era outro, em especial ao verificar as particularidades do Clube Haydn. Primeiramente, tal como na capital do Império, até a criação de instituições de fomento à música de concerto, a cidade era dominada por óperas e obras de caráter ligeiro. Seria apenas a partir de 1865 que nomes de compositores como Mozart, Beethoven, Schubert e Wagner passariam a ser conhecidos.

O Clube Haydn, ativo entre os anos de 1883-1887, foi responsável pela introdução da música de concerto em São Paulo, que a esta altura ainda se manifestava de maneira incipiente. Situando-se em extremo oposto ao trabalho do Clube Beethoven, que a esta época já se destacava no cenário carioca, ressalta-se o caráter amadorístico presente no Clube Haydn: uma reunião de trinta diletantes para a criação da instituição, com concertos realizados por grupo de músicos amadores. Deste modo, é possível indicar que a instituição de São Paulo se assemelharia a associações de concertos que remontam o século XVIII, enquanto

¹³⁵ *Ibid.*, p.168.

¹³⁶ *Ibid.*, p.167.

que o Clube Beethoven poderia ser comparado às instituições profissionalizadas de promoção de concertos a partir da segunda metade do século XIX ¹³⁷.

O Clube teve como sócio fundador o compositor paulista Alexandre Levy ¹³⁸ que, na função de diretor de concertos, foi o responsável pela efetivação das preferências artísticas e o direcionamento estético da agremiação musical, por meio da escolha das peças, da interlocução com os músicos amadores e professores convidados e da organização dos programas de concerto. Alinhado ao perfil da elite paulistana, Levy buscava dotar a capital de uma vida compatível com o novo código de civilidades que a metrópole emergente passava a demandar ¹³⁹.

Após a instalação do Clube Haydn na cidade de São Paulo, houve significativa ampliação de agremiações que buscou dar corpo à difusão da música de concerto, que atuaram em paralelo com as salas de teatro locais. Devido às características físicas dos espaços, tais instituições acabaram por se especializar na divulgação da música de câmara e de pequenas orquestras. Após a criação do Clube Haydn, em 1883, surgiria em 1884 o Clube Internacional, o Clube Musical 24 de Maio, o Clube Mozart e a Sociedade Ceciliana, todos seguindo a mesma orientação de difusão musical, voltada para a promoção de música instrumental centrada no repertório austro germânico dos séculos XVIII e XIX ¹⁴⁰.

A afirmação que relaciona a emancipação da música de concerto para a esfera pública, com as instituições musicais das últimas décadas do Brasil Império, é uma constante na literatura vigente ¹⁴¹. Estas associações terão papel central na difusão regular de repertórios característicos para o estabelecimento dos cânones

¹³⁷ BINDER, Fernando Pereira. *Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo*. IN: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, XXIII, 2013, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2013, p. 1-8.

¹³⁸ Compositor, pianista e regente, Alexandre Levy (1864-1892) foi um dos responsáveis pela movimentação musical de São Paulo nas duas últimas décadas do século XIX. Desempenhou intensa atividade a frente do Clube Haydn e como crítico no periódico Correio Paulistano. É considerado, junto a outros compositores, um dos “bandeirantes que desbravariam o caminho para os artistas da Semana de Arte Moderna”. GOLDBERG, Luiz Guilherme. *O modernismo musical brasileiro*. Revista Textos do Brasil Ministério das Relações Exteriores, v.12, p. 62-67, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>> Acesso em 02.dez.2015, p. 64.

¹³⁹ TUMA, Said. *O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade*. 2008, 202f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 52.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁴¹ Presente em autores como SOUZA C., 2003; AUGUSTO, 2008; TUMA, 2008; BINDER, 2013; PEREIRA A., 2013;

da música ocidental, buscando a ampliação do modelo das práticas consagradas de óperas e de música sacra então vigentes do império. Tais instituições teriam, portanto, relevante atuação no incremento e delimitação de fronteiras entre gostos, repertórios e estratos sociais.

Um quadro de significativa efervescência sociocultural seria insuflado nos principais polos brasileiros no período da *Belle Époque*, em especial no Rio de Janeiro. Caracterizado pelo discurso das camadas dominantes, buscou incorporar a ideia de civilização, progresso e modernidade como as molas propulsoras do desenvolvimento da República, tendo os países europeus como principais modelos. Para manter e promover os interesses e a visão da própria elite, os paradigmas culturais derivados da aristocracia europeia foram adaptados ao meio carioca, capital da então República, com esta finalidade ¹⁴².

Tais valores seriam disseminados, em maior ou menor escala, pelas sociedades contemporâneas, tendo Paris do fim do século XIX como a grande inspiração, o espaço que referenciou um modelo de vida requintada, culta e civilizada ¹⁴³. Nesse sentido, para ser possível atingir tais propostas no campo do progresso e civilização, era necessário superar aquilo que para a elite carioca era visto como passado colonial atrasado, e do mesmo modo condenar os aspectos raciais e culturais da realidade carioca que esta mesma elite associava àquele passado ¹⁴⁴. Tal ideário tinha como finalidade oferecer aos demais países uma imagem de credibilidade, para que fosse possível ao Brasil abarcar uma parcela proporcional da prosperidade que era então destinada ao mundo civilizado ¹⁴⁵.

Para além da modernização dos espaços sociais, o aburguesamento se fazia notar cotidianamente quando elegantes *flâneurs* percorriam avenidas e ruas

¹⁴² NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia das Letras, 1993, p. 11.

¹⁴³ Aquilo que ficou configurado como *belle époque* se caracteriza como um emaranhado processo de relações socioculturais e mentais, e do mesmo modo materiais e políticas, desenvolvidas no interior da cultura burguesa, no momento em que esta buscava sua afirmação no interior dos quadros hegemônicos do capitalismo no fim do século XIX. Em nome da identidade de um tempo cujos sujeitos sociais emergiram das novas condições econômicas e sociais dominantes no mundo do capital, a *belle époque* estabeleceu outro padrão de gostos, atitudes, estéticas, sociabilidades que foram amplamente reproduzidos em diferentes polos. COELHO, Geraldo M. *Vida intelectual e sociabilidade urbana na Belém da belle époque da borracha*. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH - XXIV, 2007, São Leopoldo. **Anais...** São Leopoldo: UNISINOS, 2007.

¹⁴⁴ NEEDELL, *op. cit.*, 1993, p. 70.

¹⁴⁵ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1999. p. 46-47.

mais largas, com fachadas de inspiração na *Beaux-Arts* e nos prédios monumentais. A ideia era ditar não apenas as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima

146

Os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas os figurinos, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígio.¹⁴⁷

Não apenas os bens de consumo se faziam imprescindíveis, portanto, mas do mesmo modo uma nova realidade em termos de sociabilidades na redefinição da vida social. No caso da produção cultural, de maneira semelhante, tanto instituições formais quanto as informais, na *Belle Époque*, integraram as realizações da elite e para a elite, e eram compreendidas como espaços necessários para a manutenção e promoção dos interesses, em uma vida espelhada na tradição cultural da Europa civilizada como marca de distinção. Como representação máxima desta realidade, a própria arquitetura do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, principal centro de produção artística do início do século XX, seria inspirada no *Ópera de Paris*¹⁴⁸. Do mesmo modo, mas as demais construções idealizadas e colocadas à cabo na Avenida Central (Palácio Monroe – 1906, Escola Nacional de Belas Artes – 1908, Biblioteca Nacional – 1910) buscaram refletir o cenário de reposicionamento da cidade em relação às propostas de progresso.

A propósito do consumo artístico, no Rio de Janeiro as instituições apresentavam como característica principal a efemeridade, e aquelas que se

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 522.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁴⁸ O concurso para seleção do projeto do Teatro Municipal, realizado em 1903, foi inspirado no trabalho arquitetônico do francês de Charles Garnier para o *Ópera de Paris*. O vencedor foi engenheiro Francisco de Oliveira Passos, filho do prefeito Pereira Passos, fato que gerou algumas críticas quanto à legitimidade do evento. “Em 1909, o Teatro foi inaugurado, tendo demonstrado desde então, que apesar da indiscutível importância simbólica do prédio para o entorno e para a cidade de um modo geral, marcada por seu caráter monumental, foi concebido para atender às necessidades de um público restrito, a elite dominante, e continuou sendo local de apresentação de companhias de teatro principalmente estrangeiras”. SIMEONE, Adriana. *Teatro Municipal do Rio de Janeiro: ícone de um sonho de cidade*. In: 7º Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, nº2, 2002, Salvador. **Anais...** Salvador: FAU-UFBa, 2002.

mantinham por maior período de tempo, careciam de boas condições financeiras. Clubes e teatros, quando existiam, recebiam críticas por parte dos periódicos quanto às condições mínimas para a frequência da plateia e mesmo quanto à pobreza das opções de entretenimento. Esta realidade era motivada, em partes, por uma forte tradição do entretenimento doméstico ¹⁴⁹.

O problema central residia na falta de interesse permanente e variado por parte do público pagante, que se mobilizava em torno dos regulares encontros domiciliares, nos quais música, recitais e mesmo a dança eram comuns ¹⁵⁰. Das instituições de entretenimento que permaneceram, a relação se dá mais pelo papel que estas desempenharam no processo de distinção social da alta sociedade carioca, o que facilitava a concentração de maiores recursos financeiros.

O Cassino Fluminense, por exemplo, desde sua fundação em 1845, contou com a presença constante da família real, planejado para servir de ponto de encontro para a alta sociedade. Era uma instituição cara e exclusiva que organizava grandes bailes de gala no Segundo Reinado, banquetes em ocasiões importantes para o Estado ou ainda para associados, por meio da compra de cotas e pagamento de altas taxas. Reunia um grupo estável da elite carioca ¹⁵¹ que conferiu prestígio ao Cassino na fase próspera da Monarquia, e mesmo em épocas menos gloriosas, seus sucessores garantiram o elitismo do clube.

Na década de 1880, entretanto, dívidas e ameaças de fechamento foram impulsionadas pelo declínio econômico de muitas famílias fluminenses tradicionais, provocado pela crise nas fazendas de café. Após a Proclamação da República, muitos dos diretores se mudaram para a Europa, fragilizando ainda mais o cenário do clube, que entre 1891 e 1896 realizou apenas uma reunião diretiva para eleição dos substitutos daqueles que teriam deixado o Rio de Janeiro. Em 1900 iniciou uma

¹⁴⁹ NEEDELL, *op. cit.*, 1993, p. 87.

¹⁵⁰ Conhecidos como salões, os eventos domésticos nas residências da elite carioca eram marcados por encontros que reuniam uma variedade de passatempos refinados: música de câmara, seleções operísticas ou declamação de poesia, ou ainda representação de um trecho de peça de teatro ligeira. Os valores aristocráticos europeus determinantes aos passatempos de salão e o compartimento de seus membros eram duradouros. “Mantidos para contatos, conversas e formas prestigiosas de consumo, os salões de *belle époque* também demonstravam, mais uma vez, a importância de tais valores na imagem que a elite projetava de si mesma”. *Ibid.*, p. 142.

¹⁵¹ O Cassino Fluminense contava com associados cujos títulos indicam a relevância destes no quadro social do Rio de Janeiro: barões, viscondes, marqueses, dentre outros homens de negócios que conquistaram riqueza e títulos aristocráticos, um duplo sucesso que ajudou a consolidar a posição subsequente de suas famílias no Império. *Ibid.*, p. 88-89.

fusão com o *Club dos Diários*, alugando o segundo andar da sede e dando aos membros do Cassino o direito de participar das funções da nova instituição até 1908, quando a fusão entre ambas foi confirmada e o Cassino Fluminense deixou de existir.

O *Club dos Diários*, fundado em 1895, no próprio nome indicava o foco às novas ideias de então, em estreita associação com os *clubs* europeus consolidados entre os séculos XVIII e XIX, espaço para a reunião de cavalheiros refinados. As viagens entre Rio de Janeiro e Petrópolis, características desta elite carioca, era indicada no termo *diário*, demarcando assim a postura aristocrática de seus membros. Apesar da mudança de nome após a fusão, percebe-se um processo de permanências em relação aos vínculos que garantiam a continuidade entre a antiga alta sociedade que frequentava o Cassino e o grupo *belle époque* do novo clube. Tanto em termos simbólicos quanto materiais, muitas características referentes à elite e ao clube social permaneceram inalteradas, dando prosseguimento à tradição do Cassino, apesar das mudanças estruturais ¹⁵².

Outro espaço importante para o entretenimento e manutenção da distinção social no Rio de Janeiro seria o *Teatro Lírico*, fundado em 1871 e atuante até 1934. Apesar de ser o principal espaço para o entretenimento musical, sua projeção não se dava em função de seu tratamento acústico ou ainda pelo luxo de sua construção, mas pelo simples fato de ser o espaço de apresentação de óperas, em um momento em que este gênero musical era fundamental para a afirmação da elite carioca, tal como seria para seus pares europeus desde o século XVIII. Apesar de não inspirar respeito pelas qualidades precárias do edifício, gerações da elite adquiriam custosas assinaturas para assim terem direito ao convívio com a alta sociedade carioca e à participação neste evento musical que, durante todo o século XIX e início do século XX, contribuiu para a demarcação simbólica das relações da elite para com a elite.

Outros teatros ofereciam diversificados tipos de eventos – revistas brasileiras e portuguesas, comédias leves, entreatos, *vaudeville*, dramas franceses – entretanto apenas o Teatro Lírico oferecia espetáculos dos “grandes compositores operísticos”. Esta instituição, tal qual o Cassino Fluminense e o *Club dos Diários*, oferecia uma atividade tida como elegante segundo padrões europeus, além do

¹⁵² *Ibid.*, p. 95-97.

elevado custo de admissão que selecionava a frequência e um apelo esnobe oriundo da tradição elitista. A ópera exigia apenas uma participação passiva, sendo uma atração na qual os novos ricos poderiam tomar partido sem a necessidade de uma preparação tradicional, e apesar da concordância de que certa familiaridade com o gênero operístico tornaria a apreciação mais palatável, a música em si era secundária. “Parte da plateia tinha apenas vaga ideia do que se ouvia, mas todos, sem dúvidas, tinham uma noção precisa do que estavam fazendo” ¹⁵³.

No campo da formação profissional musical, o regime republicano anunciaria nova fase para os músicos do Rio de Janeiro, no momento em que estes se livraram da tutela imperial e buscavam conquistar outro patamar de prosperidade nos prumos do “progresso”. “Para tanto, esperavam receber apoio mais eficaz não sujeito aos caprichos do velho Imperador ou à carolice da Sereníssima Princesa: o Estado republicano”. Este contexto buscava suplantiar as carências experienciadas pelo então Conservatório de Música do Rio de Janeiro apresentado anteriormente, que às vésperas da república se encontrava “desprovido dos elementos indispensáveis ao bom desempenho dos deveres que lhe ficavam pautados”, em condição de “penúria”, tanto o conservatório, quanto seus professores ¹⁵⁴.

O Conservatório de Música do Rio de Janeiro se transformaria, em janeiro de 1890, no Instituto Nacional de Música, sendo transferido a este os bens e móveis e recolhido ao Tesouro o patrimônio da antiga instituição, além da transferência de todas as despesas com pessoal e material para o Estado. A pronta adesão da sociedade de músicos caracterizaria novo patamar em uma das principais instituições de ensino da capital da República, tendo à frente o compositor Leopoldo Miguez (1850-1902) até o ano de falecimento deste. A partir daí, o Instituto ficaria a cargo de Alberto Nepomuceno (1864-1920).

As opções estéticas do Instituto se revelam diferentes em relação às matrizes de composição e interpretação musical das diferentes escolas europeias. Se durante o Império houve forte associação com as correntes então em voga, representada pela escola italiana de ópera, na República este ideal era entendido como um modelo “conservador”. Nesse momento, o Instituto voltava-se para uma tendência “progressista”, identificada nas escolas alemã e francesa, sobretudo na

¹⁵³ *Ibid.*, p. 101-103.

¹⁵⁴ PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007, p. 65.

primeira, e ao fazer tal escolha, criava vínculo entre estas e a República que se instaurava no país, identificada igualmente como sinal do que havia de mais civilizado e progressista ¹⁵⁵.

Aliado a este cenário de mudanças, ainda no Rio de Janeiro em fins de 1912 seria criada a Sociedade de Concertos Sinfônicos, pelo professor Francisco Nunes (1875-1934) e pelo compositor Francisco Braga (1868-1945), seu diretor artístico e regente por 22 anos. A entidade tinha como princípio a divulgação do repertório instrumental, em especial das correntes estéticas alinhadas aos preceitos republicanos, da tradição germânica e francesa. Importante salientar que tal alinhamento em certa medida encontrava eco nas concepções musicais de Francisco Braga, que recebera em 1890 do então governo de Marechal Deodoro da Fonseca bolsa para estudar composição na França, além das viagens empreendidas à Viena, Dresden e Bayreuth durante este período, no intuito de “ouvir boa música, compor e se entrosar no ambiente musical germânico” ¹⁵⁶.

A atuação da Sociedade de Concertos Sinfônicos impulsionaria o movimento de fruição do repertório orquestral, com Francisco Braga atuando na divulgação de obras inéditas. Nesta entidade foram apresentadas primeira audição da 1ª Sinfonia de Brahms, Sinfonias de Robert Schumann (1810-1856), obras de Richard Strauss (1864-1949), Edvard Grieg (1843-1907), Camille Saint-Saëns (1835-1921), Franz Liszt, Nikolai Rimsky Korsakov (1844-1908) e várias obras de Richard Wagner. Do mesmo modo, compositores franceses foram incluídos no repertório da orquestra: obras de Gabriel Fauré (1845-1924), e a reconhecida "*L'après midi d'un faune*" de Claude Debussy foram executadas em primeira audição pela Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos ¹⁵⁷.

Em artigo datado de 1914, dois anos após o início das atividades da instituição, a imprensa diária procurou conscientizar seus leitores sobre a relevância desta iniciativa direcionada ao campo da música orquestral, indicando que os

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.73. Tal realidade estética – a da República Musical – configuraria para Carlos Gomes, então o compositor brasileiro mais representativo da tradição musical italiana, a imposição de uma espécie de “exílio”, no momento em que este opta por retornar a Belém para dirigir o conservatório daquela cidade. “Daí, a célebre frase atribuída a Carlos Gomes: No Rio de Janeiro não me querem nem para porteiro do Conservatório”. *Ibid.*, p. 74.

¹⁵⁶ FUKUDA, Margarida. *Zeitgestalt: Análise e performance do trio em sol menor de Francisco Braga*. 2009, 302f. Tese (Doutorado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009, p. 25.

¹⁵⁷ PEQUENO, Mercedes Reis. *Exposição Comemorativa do Centenário de nascimento de Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968, Prefácio.

esforços da Sociedade de Concertos Sinfônicos “eram dirigidos ao futuro, e a sociedade estava destinada a desempenhar importante papel na formação do gosto musical”. O texto informava ainda que se tratava de uma instituição formada por um grupo de artistas idealistas que cultivavam e difundiam “programas sérios” ¹⁵⁸.

O artigo coloca como ponto central a necessidade de instituições que promovessem e ampliassem a vivência do público frente ao repertório orquestral, tais como a Sociedade de Concertos Sinfônicos. Com este posicionamento, criticava o modelo comercial característico das companhias líricas, já que estas não seriam capazes de favorecer a este processo educativo na formação da plateia, pois buscavam o entretenimento do público por meio da heterogeneidade de seus programas ¹⁵⁹.

A Sociedade de Concertos Sinfônicos manteve-se atuante ao longo destes 22 anos, mostrando relevante trabalho no fomento às discussões sobre a abertura de espaço às obras orquestrais em um contexto consolidado pelo repertório operístico. Em 1934, seria suspensa a subvenção dada à entidade musical, por força Decreto nº 3.506 que em 1931 havia oficializado a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, e assim, neste processo de redirecionamento das verbas municipais, a instituição encerrou em definitivo suas atividades.

Em São Paulo, a partir de 1922 era dado início às atividades da Sociedade de Cultura Artística. Em semelhança às instituições privadas de fomento à arte, era mantida sob mensalidade de seus associados. Os saraus dos anos iniciais contavam com palestras seguidas por apresentações musicais de artistas locais, recitais de professores e alunos do próprio Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. “A turma da música, ligada ao Conservatório, aderiu em peso, oferecendo-se para organizar os concertos e recitais: [...] os maestros João Gomes de Araújo e Chiafarelli, os professores Félix de Otero, J. Bastiani e Vito Quaglietta” ¹⁶⁰.

¹⁵⁸ BISPO, Antônio A. *Concertos sinfônicos e educação estética no Rio de Janeiro nas suas dimensões político-culturais antes e depois da Primeira Guerra. A Sociedade de Concertos Symphonicos*. Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira, p. 156-159. 2015. Disponível em <http://revista.brasil-europa.eu/156/Sociedade_Concertos_Symphonicos.html> Acesso em 12.mai.2016.

¹⁵⁹ *Idem*.

¹⁶⁰ ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura: história da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998, p. 25.

Gradativamente, a instituição deu início às contratações de intérpretes nacionais e internacionais, movimentando assim a cidade de São Paulo junto às companhias de teatro estrangeiras, em recitais para instrumentos solistas em sua grande maioria. Entretanto, no campo da produção musical sinfônica, pouco era realizado nesse período, dadas as particularidades que um conjunto maior demandava, em termos tanto estruturais quanto financeiros.

Concertos para este tipo de formação, seja orquestral ou de câmara, passariam a ser oferecidos de maneira mais efetiva ao longo da década de 1920. “A sociedade de Cultura Artística promovia também concertos sinfônicos, regidos pelo Maestro Francisco Murino e outros regentes, que para tal fim contratava os músicos necessários, no Centro Musical de São Paulo” ¹⁶¹

Para a arregimentação dos músicos havia uma espécie de firma, o Centro Musical de São Paulo, organizada por alguns integrantes da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Com sede própria, à Rua da Quitanda, nº 6, elencava, na propaganda, a vasta gama de sua prestação de serviços: “além das grandes orquestras de que dispõe para Theatro, organiza pequenos conjuntos orchestraes, para festas, casamentos, batizados dispondo também de excelentes Jazz-Bands”. Eventualmente, a Orquestra do Centro Musical de São Paulo apresentava-se em concertos, como aquele regido por Villa-Lobos a 2 de outubro de 1929, promoção da Sociedade de Cultura Artística. ¹⁶²

Ao longo da década de 1920, estes dois agrupamentos orquestrais - a Sociedade de Concertos Sinfônicos e o Centro Musical de São Paulo - que contavam com os mesmos integrantes, eram as responsáveis locais pela apresentação deste tipo de repertório. Para a efetivação, ou tentativa de efetivação de um conjunto estável no campo do repertório sinfônico, Mário de Andrade – em fins da década de 1920, crítico musical no periódico *Diário Nacional* ¹⁶³ – empenhado na manutenção de grupos musicais, se envolveu em embates em torno

¹⁶¹ BELARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986, p. 29.

¹⁶² TONI, Flávia Camargo. *Uma orquestra sinfônica para São Paulo*. In: *Revista Música*, São Paulo, v.6, n.112, maio/novo 1995, p. 122-149, p. 123.

¹⁶³ “Mário de Andrade crítico musical complementava o escritor e poeta, conferencista e ensaísta, intelectual público, professor, burocrata e, sobretudo, missivista compulsivo. [...] Mais do que criar uma obra literária original, Mário de Andrade passou a se ver como um intelectual vocacionado a fomentar a produção de uma cultura brasileira, e para isso era mais adequado escrever “obra de circunstância” do que alta literatura”. EGG, André. *Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical*. In: I Congresso de Música, História e Política, 2012, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012, p. 42-58.

da criação de um novo organismo orquestral, a Sociedade Sinfônica de São Paulo, se opondo às produções da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Mário de Andrade privilegiaria a instituição que lhe parecia descompromissada com a política vigente, acreditando que na falta de bons profissionais, seria importante a consolidação de um único grupo para a apresentação de obras de qualidade ¹⁶⁴.

Mário de Andrade apoiou a ideia de um grupo de jovens que tencionava à criação de um conjunto orquestral diferente dos então existentes na cidade, e nesse sentido se posicionou contra as práticas então vigentes da Sociedade de Concertos Sinfônicos. Para ele, a iniciativa só lograria êxito sem músicos de orquestra na diretoria, evitando-se, assim, os erros de sociedades anteriores, viciadas, fazendo concessões a repertórios e regentes, com programas de fácil assimilação e apelo ao público. A sugestão foi levada em consideração, os músicos faziam parte de um Conselho Consultivo, do qual Mário de Andrade também fazia parte.

A polêmica estava lançada: Armando Belardi, um dos responsáveis pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, sentiu-se pessoalmente ofendido com a iniciativa de criação de uma orquestra dividindo espaço com seu conjunto já consolidado. De acordo com ele, um grupo de intelectuais, encabeçados por Mário de Andrade e com a anuência do maestro Lamberto Baldi – maestro que atuava junto à Sociedade de Concertos Sinfônicos – dava provas de ingratidão à proteção dada, no momento em que aderiu ao movimento.

O grupo procurou fundar uma nova orquestra de concertos, com muitas promessas aos novos componentes. Eu e os leais companheiros continuamos a realizar os nossos concertos sinfônicos pela “Sociedade de Concertos Sinfônicos” de São Paulo. Neste exato momento tive uma polêmica pela imprensa com Mário de Andrade, cujo relato melhor será omitir. ¹⁶⁵

A polêmica indicada, travada na imprensa diária com Mário de Andrade, recebeu pronta resposta em série de sua coluna musical no Diário Nacional intitulada de “luta pelo sinfonismo”. De acordo com Mário, a maior parte dos professores da orquestra de “A. B.” (Armando Belardi) resolveu se libertar de uma

¹⁶⁴ TONI, *op. cit.*, 1995, p. 125-126.

¹⁶⁵ As memórias de Belardi indicam ainda que “o grupo e seus adeptos, não conseguindo apoderar-se da nossa “Sociedade” fundaram a [Sociedade] Sinfônica de São Paulo [...] sob a administração do grupo e dos componentes da orquestra. Os músicos porém, ficaram desamparados, pois apesar de serem uma “espécie” de sócios, nunca foram consultados, e pior, nunca receberam bonificação alguma que lhe foi prometida”. BELARDI, *op. cit.*, 1986, p. 47.

gerência que parecia estar sendo prejudicial. A partir daí, teceu críticas ao movimento de elaboração de um concerto congregando músicos locais para integração na sua orquestra, indicando a falta de unidade, ausência de forma expressiva e homogeneidade deste grupo “arrebanhado às pressas”. Por fim, Mário de Andrade direcionou seus comentários indicando que, contrariamente ao comentário de Belardi, não era parte interessada nem tampouco era membro da diretoria da nova orquestra recém fundada ¹⁶⁶.

Da nova entidade, a tônica das críticas de Mário de Andrade foi direcionada à importância de manutenção de um grupo de tal porte, e como parte interessada em dar continuidade aos concertos, sobre a excelência do conjunto. Entretanto é importante mencionar que no seu ofício de crítico musical, Mário de Andrade fez apontamentos sobre a necessidade de desenvolvimento do grupo, em especial quando deixou o cargo no Conselho Consultivo. As dificuldades financeiras se fizeram observar prematuramente na trajetória da orquestra, com Mário de Andrade solicitando pela primeira vez amparo governamental, a fim de tornar este conjunto estável e independente de patronato. A questão do auxílio oficial do governo voltou a ser tema após último evento do conjunto, o 14º concerto de “despedida dolorosa da orquestra”, em pouco mais de um ano de atividades ¹⁶⁷.

Após aceitar o convite para a Direção do Departamento de Cultura, Mário de Andrade ainda acumularia a Chefia da Divisão de Expansão Cultural. Dentre as propostas foram estabelecidas as linhas gerais para o Trio São Paulo, Quarteto Haydn, Coral Paulistano, Madrigal e Orquestra Sinfônica, todos recém-fundados, cujos objetivos buscavam a formação da coletividade de intérpretes e de ouvintes.

A parceria de uma orquestra com a Sociedade de Cultura Artística vinha sendo planejada junto ao governo municipal para o ano de 1935, uma vez que a entidade havia realizado entre 1933 e 1934 um total de 16 concertos orquestrais. A

¹⁶⁶ “Ora A. B. que por muitos anos andou me caceteando com pedidos de notícias e de críticas, sabe muito bem que fiz tudo o que me pediu GRATUITAMENTE; não por ele, está claro, que não me interessa em absoluto, nem como artista e muito menos como amigo, mas pela Sociedade de Concertos Sinfônicos, que essa me interessava pelo bem que podia fazer ao Brasil. E fez mesmo”. ANDRADE, Mário. Luta pelo Sinfonismo. I - Decadência. IN: *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2013.

¹⁶⁷ “Não é possível que nossos homens do Governo deixem cair no vazio o apelo que a eles faz a Sociedade Sinfônica de São Paulo. A música mecânica em grande parte ainda está isenta de impostos entre nós, o que além de ser milagre espantoso é também injustiça clamorosa pois que elementos de vida muito mais necessários estão carregados de impostos. E que esse imposto novo venha contribuir para salvar da morte um foco brilhantíssimo de cultura, um padrão do nosso prazer de sermos paulistas, nada mais justo”. TONI, *op. cit.*, 1995, p. 134-135.

instituição vislumbrava na subvenção a única maneira de se organizar uma orquestra mantida por uma agremiação particular, dadas as dificuldades das parcas rendas de mensalidades e dos aluguéis de prédios pertencentes ao patrimônio.

Para a Sociedade de Cultura Artística, era viável à prefeitura apoiar o esforço e garantir a permanência do conjunto orquestral, àquela altura em processo de amadurecimento após quase dois anos de atividades. A instituição pleiteou a soma de 150 contos de réis para a manutenção do conjunto, e se comprometia a oferecer anualmente 17 eventos, sendo nove direcionados aos seus sócios, e oito públicos. Em fins de 1936, o conjunto foi assimilado pelo Departamento de Cultura e garantiu sua permanência no cenário musical de São Paulo ¹⁶⁸.

Durante seu primeiro ano de existência a Orquestra Sinfônica justificou plenamente sua criação apresentando-se inúmeras vezes em noites patrocinadas não apenas pelo Município, mas encabeçadas pela Sociedade de Cultura Artística, extremamente ativa, e participando da montagem das catorze óperas da Temporada Lírica Oficial ¹⁶⁹.

A partir da gestão de Mário de Andrade, a existência de um grupo sinfônico estável passou a representar para os músicos no mínimo, o cessar da busca por proteção. O crítico ainda acompanhou os três primeiros anos do funcionamento da orquestra sinfônica, até 1938, quando, em decorrência de sua demissão no Departamento de Cultura, acabou aceitando o convite para trabalhar no Rio de Janeiro, lecionando na Universidade do Distrito Federal e trabalhando no Instituto Nacional do Livro.

Neste espaço de pouco mais de sete anos, entre 1939-1946, a cidade de São Paulo verificou movimentos de confirmação do repertório orquestral em apresentações públicas. Entretanto, situação comum neste cenário se alinha às preocupações crescentes em outros polos brasileiros: a criação de uma expectativa sobre a produção musical de concerto que necessitava, em grande parte, da contribuição e subvenção governamental para ser efetivada.

As instituições de fomento à música de concerto se caracterizariam enquanto espaços de sociabilidade no qual músicos amadores, profissionais e iniciantes poderiam lograr êxito frente à sociedade local. Do mesmo modo, se transformaram em lugares de construção do conhecimento sobre música e sobre

¹⁶⁸ ÂNGELO, *ibid.*, 1998, p. 254.

¹⁶⁹ TONI, *op. cit.*, 1995, p. 146.

opções estéticas. Ao reconhecer na música instrumental um repertório emancipador em relação às velhas práticas sociais vinculadas ao Império, as instituições de fomento à música de concerto, inevitavelmente gerenciadas por intelectuais ativos no cenário local (muitos deles músicos), estariam externalizando discurso engajado que tem nas práticas artísticas pretensão modernizadora e civilizatória, traços esses característicos do advento da República, compartilhados pelos seus pares, em Curitiba.

2.2 Lugares do fazer musical em Curitiba no século XIX

O retrospecto das sociabilidades artísticas na cidade de Curitiba passa, necessariamente, pela revisão das configurações sociais pós emancipação político e econômica do Paraná em relação a São Paulo ¹⁷⁰. Ao longo do desenvolvimento da economia da erva mate no estado, a burguesia ervateira, seus trabalhadores e do mesmo modo outros setores dependentes da cultura do mate passaram a habitar preferencialmente as cidades e seus arredores, e com isso dependiam de uma relação de mercado urbano para suprir suas necessidades. A partir desta necessidade de manutenção das relações sociais em um ambiente essencialmente urbano, passou a haver reivindicação da reestruturação do espaço, e do mesmo modo, gradativamente, exigência de opções de entretenimento características desta vida urbanizada.

Antes, portanto, de ser possível pensar em uma estrutura favorável às práticas culturais na cidade de Curitiba, seria importante que a capital da Província, recém instaurada a partir de 1853, apresentasse condições adequadas para tal finalidade. A partir da expansão propiciada pela economia do mate ¹⁷¹, surgiria nas

¹⁷⁰ Estudiosos da música no Paraná direcionam seu olhar nesta perspectiva, tais como JUSTUS, 2002; RODERJAN, 1967; CARLINI, 2013; PROSSER, 2001, e apesar desta temática já ter sido apresentada anteriormente (ver MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 84-91) incluindo as principais entidades privadas, tal abordagem se mostra essencial para a compreensão do desenvolvimento de práticas relacionadas às demandas emergidas após emancipação do Paraná.

¹⁷¹ O ciclo do mate poderia ser dividido em três fases: a primeira, até aproximadamente 1820, é marcada pela manipulação da erva mate pelos indígenas; na segunda, compreendida entre 1820 e 1875, o mate passaria a ser largamente consumido, demandando intensa atividade de exploração, fabricação e comércio, oportunizada pela mecanização nos procedimentos industriais; na terceira fase, a partir de 1875, a multiplicação dos engenhos faria com que estes fossem transferidos para o planalto, ampliando a comercialização, industrialização e a exportação da erva. LINHARES, Temístocles. *História econômica do mate*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969, p. 50-97.

idades paranaenses uma camada populacional de característica citadina, contando com industriais e comerciantes do mate e seus respectivos empregados burocráticos, profissionais liberais e funcionários públicos ¹⁷².

No Paraná, a partir da exploração em larga escala da cultura do mate, generalizaram-se relações socioeconômicas de livre mercado, fazendo emergir uma burguesia ervateira, bem como o início do processo de urbanização da capital Curitiba. O cenário da cidade, ao ser definida enquanto capital da Província, é destacado por Romário Martins:

Nossa autonomia administrativa em 1853, nos encontrou mal saídos da mentalidade da vida sertaneja de 1693. As casas de Curitiba, em regra eram de taipa ou pedras secas, de um só pavimento quase todas sem soalho de madeira mas de terra socada. Na vida do lar reinava o patriarcalismo aldeão pouco exigente de conforto ¹⁷³.

A partir deste processo do ciclo do mate, Curitiba experimentou modificações significativas demandadas após o enriquecimento e ascensão social de famílias locais. As transformações ocasionadas no último quarto do século XIX e início do século XX seriam traduzidas no desenho urbanístico e planejamento da cidade.

Os ervateiros introduzem novos hábitos e padrões culturais e sociais em Curitiba. Pode-se falar de uma arquitetura residencial dos ervateiros, reunindo os edifícios mais representativos de nosso patrimônio. A cidade ganha novo desenho urbano, principalmente em torno do Batel e do Alto da Glória. Outros ervateiros constroem suas residências nas proximidades de seus engenhos, nas imediações das atuais ruas João Negrão e Marechal Floriano Peixoto. O censo industrial de 1906 registra em Curitiba a existência de importantes engenhos dirigidos pelas famílias Miró, Carneiro, pela Baronesa do Serro Azul, Fontana, Veiga, Xavier de Miranda, Azevedo, França e Almeida, Guimarães e Leão ¹⁷⁴.

Durante a década de 1880, que poderia ser entendida como o período de grandes transformações urbanas, as cidades paranaenses passaram por significativas melhorias. A partir de 1885, Curitiba, Paranaguá, Antonina, Morretes e Porto de Cima estariam interligadas pela estrada de ferro, e em 1884 foi inaugurado

¹⁷² PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando iras rumo ao progresso: (ordenamento jurídico e econômico da Sociedade Paranaense, 1829 – 1889)*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996, p. 111

¹⁷³ *Apud* VALENTE, Silvia Maria. *A presença rebelde na cidade sorriso*. Londrina: UEL, 1997, p. 62.

¹⁷⁴ CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Erva Mate*. In: *Exposição Curitiba: tempo & caminhos*. Catálogo. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1993, p. 44.

o Teatro São Theodoro na capital. É desse período o encanamento de água na cidade de Curitiba e antes do fim do século, o advento da eletricidade ¹⁷⁵, bem como a pavimentação das ruas centrais das cidades paranaenses.

A partir das melhorias oportunizadas pela economia do mate, haveria em Curitiba certo tom ufanista em relação ao desenvolvimento da cidade e as novas possibilidades de uma cidade “suntuosa”. José Francisco da Rocha Pombo ¹⁷⁶, representante da classe média letrada do Paraná, indicaria que:

Quem viu aquela Curitiba, acanhada e sonolenta de 1853, não reconhece a Curitiba suntuosa de hoje, com suas grandes avenidas e *boulevards*, as suas amplas ruas alegres, as suas praças, os seus jardins, os seus edifícios magníficos. A cidade é iluminada a luz elétrica. É servida por *bonds* entre o Batel e o Fontana e a estação da estrada de ferro, aproveitando quase toda área urbana. O tráfego diário conta, além do que fazem os *bonds*, com mais de 1000 veículos diversos [...]. O movimento da cidade é extraordinário, e a vida de Curitiba já é a vida afanosa de um grande centro ¹⁷⁷.

Em somatória ao desenvolvimento urbano, fazendeiros instruídos e a pequena burocracia paranaense se caracterizariam pela conversão aos valores e práticas culturais da burguesia europeia, concretizada na negação dos velhos costumes. Tratava-se de um grupo crítico, dentre os quais figuravam os vereadores locais, que tomou para si papel de agente civilizador, e acabaram por elencar prescrições e interdições a respeito de hábitos de higiene, gestual, ruídos e formas de tratamento, no intuito de regulamentar costumes tidos como *morigerados* ¹⁷⁸ no interior da sociedade local.

¹⁷⁵ Após o advento da eletricidade, os periódicos da época comentariam, em tom de euforia, os benefícios desta novidade: “há cinco anos atrás, com sua pacatez de cidade roceira, terminava seu movimento às oito ou nove horas da noite, e hoje a vê com suas casas de diversão regorgitantes até às onze ou doze horas da noite, diariamente”. Dentre estes espaços, destaca-se a atuação do Parque Colyseu, em 1905. BRANDÃO, Ângela. *A fábrica de ilusão: o espetáculo das máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba (1905-1913)*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994, p. 35.

¹⁷⁶ Intelectual paranaense (1857-1933). Mudou-se do Paraná para a capital da República no ano de 1897, levando consigo uma trajetória intelectual que incluía a publicação de contos, romances, poemas, ensaios crítico-filosóficos, além de uma vasta atuação como articulista, homem de imprensa e professor. SANTOS, Ivan Norberto. *Passagens entre “amadorismo” e “profissionalismo” na historiografia de Rocha Pombo*. In: Jornadas de Estudos Históricos do Programa de Pós Graduação em História Social, III, 2007, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 1-15.

¹⁷⁷ *Apud* PEREIRA M., *op. cit.*, 1996, p. 115.

¹⁷⁸ O termo morigeração era utilizado de maneira recorrente na pelas camadas dominantes da sociedade paranaense no século XIX, no intuito de indicar uma série de atributos que consideravam como positivos. “Se quiséssemos imaginar uma direção para a história do Paraná [no século XIX], diríamos que esta caminhava no sentido da morigeração”. PEREIRA M., *op. cit.*, 1996, p. 12. No

Estes dispositivos caracterizavam uma espécie de código de civilidade e de obediência à ordem constituída, além de um código de civilidade urbana, pois as regras de comportamento estavam atreladas, comumente, ao que se passava no espaço urbano. Esta representação de código de civilidade, empregado para definir as normas de comportamento expressas nas posturas municipais, não é casual, já que este tipo de compêndio de civilidade teve papel relevante no processo de refinamento dos hábitos das elites paranaenses.

No campo das manifestações culturais, gradativamente a gente morigerada buscou se emancipar em direção aos modismos europeus, sabendo-se que de início, antes do conjunto de posturas, os fazendeiros dos Campos Gerais ainda mantinham vínculos com a cultura que era comum a todos. Os batuques e fandangos, manifestações cada vez mais refreadas no espaço urbano, poderiam ser traduzidos como bailes populares, cujos movimentos dos quadris ofendiam o pudor das elites e indicam, assim, que o dispositivo das proibições aos fandangos foi a nova moral burguesa adotada pelas classes dominantes locais ¹⁷⁹.

O batuque poderia ser entendido como a denominação portuguesa abrangente para todo tipo de dança negra, praticada em fazendas durante o dia e ao ar livre em fins de semana ou em festividades. O batuque era acompanhado pela percussão de instrumentos idiofones ou membranofones ¹⁸⁰ ou, de maneira recorrente, pela batida das próprias mãos, empregando-se também a umbigada,

campo da produção artística, verifica-se que houve forte apelo morigerador no direcionamento estético na capital do estado. Ver ANZE, Melissa; CARLINI, Álvaro. *Morigeração Cultural em Curitiba (PR), Século XX: O papel das sociedades artísticas na formação do gosto em música erudita*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XIX, Curitiba, 2009. **Anais...** Curitiba: DeArtes/UFPR, 2009. Do mesmo modo, as instituições artísticas serão levadas a morigerar os costumes durante os eventos musicais, buscando a formação da plateia, demanda diretamente vinculada aos anseios da intelectualidade local pelo progresso. MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 100.

¹⁷⁹ Spix e Martius relatariam aspectos da cultura brasileira em seu *Viagem pelo Brasil*. Em sua narrativa sobre o caráter do lundu e do batuque, indicam que “para o jogo, a música e a dança, está o mulato sempre disposto, e movimenta-se insaciável, nos prazeres, com a mesma agilidade dos seus congêneres do sul, aos sons monótonos, sussurrantes do violão, no lascivo *lundu* ou no desenfreado *batuque*”. SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981. 3v, p.29.

¹⁸⁰ *Idiofone* é o termo genérico para instrumento cujo som é produzido pelo seu próprio corpo em vibração; entre os exemplos incluem-se os pratos. SADIE, *op. cit.*, 1994, p. 447. *Membranofone* é o termo genérico para instrumentos cujo som é produzido por uma membrana em vibração, tal como os tambores. *Ibid.*, p. 593.

recurso coreográfico que se difundiu por todo o país em gêneros que ainda são observados entre populações de origem negra ¹⁸¹.

Apesar da intensa restrição do fandango e batuque no espaço urbano, ampliado posteriormente para a zona rural, a partir da década de 1860 tais manifestações passariam por menor rigor, cujo controle se reduziria a uma questão fiscal. Tanto o fandango, o batuque quanto a moralidade das classes dominantes haviam mudado ¹⁸², impulsionados pela urbanização crescente, bem como pela repressão ou conversão dos integrantes das classes baixas às maneiras burguesas no intuito de morigerar as danças populares.

Os industriais do mate, os latifundiários e os segmentos letrados da burocracia urbana haviam aderido ao modismo europeu, e neste aspecto, desde a emancipação política, os bailes “públicos” acabaram por se transformar em divertimento amplamente difundido. A intensa reivindicação social em torno do desenvolvimento urbano tinha como objetivo facilitar o deslocamento e o acesso aos eventos.

De maneira gradual, a cidade de Curitiba se orientava rumo ao desenvolvimento de estrutura necessária para a ampliação das práticas sociais. Ao ambicionarem *squares* e *boulevards* onde seria possível assistir às vitrines e edificações da cidade, e do mesmo modo ao reivindicarem melhor pavimentação da cidade no intuito de facilitar os passeios e idas aos eventos sociais que começariam a despontar, o morador da cidade se transformaria em consumidor de serviços urbanos, gerando a partir de então forte pressão sobre o poder público.

O salão de baile desempenhou relevante papel na unificação das classes dominantes locais. Mesmo havendo relações conflituosas entre industriais do mate, resultantes de posicionamentos distintos no campo político e econômico, a convivência entre indivíduos neste espaço de sociabilidade amenizava as diferenças e do mesmo modo contribuiu para o aprendizado de uma convivência polida dentro dos moldes da urbanidade. Os gêneros praticados eram a valsa e o xote (*schottisch*), danças características dos séculos XVIII que tomariam conta dos salões

¹⁸¹ CASTAGNA, Paulo. *Modinha e Lundu nos séculos XVIII e XIX*. Disponível em: <<https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>> Acesso em 05.dez.2015.

¹⁸² PEREIRA M., *op. cit.*, 1996, p. 169.

da burguesia europeia e no século seguinte seriam incorporados pelo restante das nações civilizadas.

Tamanha foi a representatividade dos bailes na vida social curitibana, que é difícil distanciá-lo de outros eventos musicais organizados em fins do século XIX. Exemplo desta realidade pode ser verificado em uma das mais representativas instituições promotoras de música de concerto, conhecida como Grêmio Musical Carlos Gomes ¹⁸³. Fundado em 1893 por agrupamento de músicos e dirigido pelo maestro português Alberto D'Oliveira Monteiro (1855-1920), caracterizou-se enquanto entidade que participou ativamente da vida cultural de fins do século XIX e primeiros anos do século XX.

Atuante entre os anos de 1893 e 1902, o Grêmio Musical tinha como atividade central a oferta de um repertório de concerto, caracterizado prioritariamente por aberturas de óperas e obras breves. Em 1895, organizou um grupo cênico para a oferta de *operetas e revistas*, ampliando as possibilidades de inserção no cenário social e artístico da cidade.

É característico desta entidade, evento conhecido como “sarau musical dançante” ou ainda o “concerto baile” ¹⁸⁴, demonstrando assim que para além de música de concerto, havia profundo interesse social na música de dança. Um programa de concerto desta instituição é significativo ¹⁸⁵: enquanto na primeira parte era indicada a execução de aberturas de óperas tais como *Giovanna d'Arco*, de Verdi, ou ainda um *pout-pourri* contendo trechos de *O Guarani* de Carlos Gomes, o segundo momento do evento foi destinado a um grande baile, anunciado com letras garrafas, o qual “para abrilhantar a festa”, contaria com “alguns senhores professores na orquestra e alguns sócios na Comédia”.

Este processo de incorporação de modelos civilizados encontraria ao longo das primeiras décadas do século XX, em Curitiba, as particularidades inerentes a uma adequação em relação à inserção e apreciação de manifestações artísticas nos espaços públicos. Estas particularidades não foram exclusivas do contexto paranaense, mas remontam ao contexto vivenciado na Europa um século antes.

¹⁸³ CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. *Aspectos culturais e artísticos de Curitiba na última década do século XIX: a1) Grêmio Musical Carlos Gomes (1893-1902)*. In: Simpósio de Pesquisa em Música, 6., 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR. Departamento de Artes, 2013, p. 124-132.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 126.

Foram necessárias algumas décadas do século XIX para que atitudes tidas como *civilizadas* nas salas de concertos se tornassem normas, e expressões, anteriormente tidas como espontâneas entre o público de ópera ou dos teatros públicos dos séculos XVIII e XIX, foram gradativamente substituídas pelo silêncio e pelo policiamento ao comportamento alheio.

A partir deste processo, conversar durante o concerto, por exemplo, transformou-se em atitude grosseira e de mau gosto durante a segunda metade do século XIX. Ao final deste século a contenção e disciplina dos sentimentos substituíram antigos hábitos das plateias de música de concerto, no momento em que “a autodisciplina alcançara os teatros populares das ruas, mas estava mais forte e desenvolvida muito antes, nos teatros legalizados burgueses, nas casas de ópera e nas salas de concerto” ¹⁸⁶.

Em Curitiba, para que esta estratégia fosse efetivamente colocada em prática, seria necessário o estabelecimento de um lugar público para as artes, um teatro que fosse capaz de abrigar manifestações e que possibilitasse o estabelecimento de padrões de civilidade. A cidade, a esta altura, vivenciava o problema da inexistência de uma casa de espetáculos oficial, que era suprida em parte pelos esforços de grupos de diletantes, que se organizavam em entidades particulares, cuja precariedade dos ambientes para apresentações levava tais grupos, inevitavelmente, à desintegração ¹⁸⁷.

2.3 Lugares do fazer musical em Curitiba: “*nós temos um teatro?*”

Mediante a reivindicação crescente da população letrada, a Lei Provincial de 30 de março de 1871 concedia um terreno para a construção de um teatro e auxílio em dinheiro para sua efetivação. A pedra fundamental foi edificada a 25 de março de 1874, três anos após o decreto provincial, e a obra, concluída dez anos depois: a 28 de setembro de 1884, o teatro receberia o nome de São Theodoro. A narrativa de

¹⁸⁶ GAY, Peter. *A experiência burguesa: o coração desvelado*. v. 4. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 22.

¹⁸⁷ SANTOS FILHO, Benedito Nicolau. *Aspectos da história do teatro na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. do autor, 1979, p. 80.

Sebastião Paraná (1864-1938), intelectual paranaense se mostra significativa para a compreensão do que representaria um teatro oficial na capital da Província.

Em 1881, o distinto paranaense João José Pedrosa então presidente da Província, certo de que o teatro é uma instituição civilizadora da qual não prescindem os povos adiantados, aceitou a doação do teatro, feita à Província pela extinta Sociedade Dramática União Curitibana, e mandou firmar contrato com o capitão Evaristo Cícero de Moraes, para a conclusão das obras do São Theodoro ¹⁸⁸.

Curitiba carecia de um espaço portador desta aura civilizadora, alinhado aos preceitos burgueses europeus. Após o início das atividades do teatro, uma das primeiras apresentações descrevem as características dos eventos lá apresentados, bem como a vida cultural da elite curitibana:

Chegavam as damas, com seus longos vestidos e joias cintilantes. Cavalheiros severos e empertigados dentro de solenes casacas. Luzes e flores. Fitas e veludos. Frisas, camarotes e plateia tomados por uma assistência seleta e numerosa. Estavam ali representadas as principais famílias da “Cidade Sorriso” de então e, na frisa oficial, o doutor Taunay, ilustre presidente da província, acompanhado da excelentíssima esposa, dona Maria Cristina. O espetáculo estava sendo esperado, com ansiedade, pois como ponto de atração assinalava a presença de uma senhorita da mais alta sociedade paranaense que acedera, em dele participar, como executante. Graciosa e encantadora, moça, quase menina, teve a coroação à entrada, no palco, uma verdadeira tempestade de aplausos. Um lindo vestido branco, cuja vaporosidade e frescura eram severizadas por um bolero de veludo negro. Uma figurinha frágil e delicada [...]. Os longos cabelos, finos e sedosos, caindo-lhe sobre os ombros até o chão estavam presos por um laço de fita, que semelhava-se a uma borboleta, pousada, de leve, numa flor [...] e uma flor, entre flores, suas irmãs, era Amália Ribeiro, a formosa jovem que naquela noite memorável, tocaria, em benefício de um escravo, em favor de cuja libertação reverteria o resultado do espetáculo ¹⁸⁹.

A “seleta” assistência que participou do evento, caracterizada por damas que ostentavam joias e por cavalheiros severos em sóbrias casacas, constituem-se como representantes da “alta sociedade”. De modo semelhante, a descrição apresenta uma intérprete local com traços nítidos das características tidas como positivas da mulher elitizada da sociedade. Tocar um instrumento era uma qualidade requerida para o sexo feminino na sociedade burguesa, indicativo de uma educação bem sucedida visando chances de matrimônio assertivo. Nos dez primeiros anos de

¹⁸⁸ RODERJAN, *op. cit.*, 1967, p. 18-19.

¹⁸⁹ Coluna *Reino do Som*, redigida por Rodrigo Júnior (pseudônimo de João Baptista Carvalho de Oliveira, 1887-1964) *apud* SANTOS FILHO, *op. cit.*, 1979, p. 96-97.

funcionamento do Teatro São Theodoro, Curitiba veria uma prática eclética que transitava entre apresentações de árias e aberturas operísticas, operetas, revistas e, com a mesma intensidade, a realização de bailes que mantinham função de destaque na sociedade elitizada. Característico deste período, entretanto, é a intensa utilização da música enquanto veículo para outras manifestações, um cenário musical ainda acanhado em concordância e convivência com o teatro e a literatura. Já ao início do funcionamento do São Theodoro, seria indicado que sua estrutura apresentava problemas e defeitos: acústica insatisfatória, iluminação incompleta por falta de lustre central e camarotes em excesso, com alguns destes impedindo a visualização do palco ¹⁹⁰.

Após a eclosão da Revolução Federalista, o Teatro São Theodoro seria desviado de suas funções culturais para servir de prisão destinada a encarcerados políticos. “Sua plateia, outrora cheia de alacridades e burburinhos da família curitibana, transformou-se num mundo fantasmagórico, cheia de andarilhos, verdadeiros espectros humanos de reclusos denunciados” ¹⁹¹. A partir deste período, até o fim do século, o teatro permaneceria fechado para eventos de qualquer espécie.

O Teatro Guaíra, nome que ganhou após a reinauguração de 1900, passou a receber novas atrações, que desta vez rivalizavam com outros espaços promotores de eventos artísticos. O Teatro do Parque de diversões do Coliseu, por exemplo, passou a contar com apresentações musicais: trechos de óperas, operetas, revistas. Em letras garrafais, o periódico *A República* noticiaria em janeiro de 1910, a apresentação da ópera em quatro atos *La Traviatta* de Verdi indicando que no domingo, “como de costume”, haveria cinco seções a preços populares, mais uma apresentação concertante prestada pela Companhia Lírica ¹⁹².

Incluindo em suas atrações variadas possibilidades, o Teatro Guaíra passaria a receber, a partir de 1905, companhias ambulantes de cinematógrafo, que

¹⁹⁰ Periódico DEZENOVE DE DEZEMBRO. Curitiba, 22 de outubro de 1884. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00134. Pasta 1884, Edição 000246.

¹⁹¹ Com base nas memórias de Benedito Nicolau dos Santos (1878-1956), compositor, regente e professor paranaense, residente das imediações do Teatro São Theodoro, de maneira recorrente o corneteiro do teatro prestava honras militares, às vinte e duas horas, sempre que algum preso era condenado à morte. “A quietude das nossas noites eram quebradas pelas descargas das armas militares, nos fuzilamentos que a história esqueceu”. SANTOS FILHO, *op. cit.*, 1979, p. 91.

¹⁹² Periódico A REPÚBLICA. Curitiba, 07 de janeiro de 1910. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00214_215554. Pasta 1910, Edição 00005.

para garantia de sucesso contaria com programa de apresentações variado. Espetáculos de música, acrobacias, cantores líricos, mágicos, bailarinos, lutadores disputavam espaço dos teatros ¹⁹³. Incluindo a diversidade de atrações, em 1910 o teatro recebia como espetáculo o “esporte da moda”: uma noite destinada à prática do tiro ao alvo, com intervalo sendo preenchido por “excelente banda de música” ¹⁹⁴.

Em 1911, uma crônica jornalística do periódico O Olho da Rua informou as características dos palcos dos teatros curitibanos. Nela, o autor abordou a necessidade inevitável de realização de reformas no Guaíra:

Curitiba é já uma cidade para ter um bom teatro. No entanto, por aí existem casas com esse nome e que não se prestam em absoluto para a exibição de boas companhias dramáticas ou líricas que nos visitem. O Teatro Hauer é mais um salão para bailes. O Guaíra é um velho casarão sem estética, sem acústica, e sem nenhuma das condições que são exigidas para as modernas casas dessa natureza.

É uma vergonha para nós que muito falamos de progresso e de adiantamento, quando outras cidades de menor importância e onde raramente vão companhias, dispõem de teatros muito superiores aos nossos [...]. O que nos falta é um bom teatro, pois as facilidades que temos com os principais centros do país e ainda mais o eco que lá fora vai do nosso crescente desenvolvimento, são motivos que chamam para aqui as empresas teatrais. Qual, porém, será a surpresa dessas companhias quando aqui chegam e encontram apenas, ao invés de teatros, essas barracas sem arte e sem conforto? Certamente que bem desoladora ¹⁹⁵.

Da matéria, ressaltam-se as críticas ferozes tecidas visando a melhorias no “casarão sem estética”, um espaço adequado para uma sociedade em que se fala de “progresso e adiantamento”. De fato, o Teatro Guaíra passou a ser criticado pelas condições nas quais se encontrava para receber eventos de maior porte na cidade, até que em 1915 ele seria novamente reformado, ampliado e redecorado.

Até este período, Curitiba acompanharia uma ampla variedade de atrações, oportunizada pelos diferentes espaços voltados ao entretenimento e lazer na cidade. O Teatro Guaíra é um exemplo claro desta variedade: sobre seu palco se apresentariam companhias estrangeiras e nacionais, o teatro lírico e o declamado,

¹⁹³ BRANDÃO, *op. cit.*, 1994.

¹⁹⁴ Periódico A REPÚBLICA. Curitiba, 10 de setembro de 1910. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00214_215554. Pasta 1910, Edição 00213.

¹⁹⁵ Periódico O OLHO DA RUA. Curitiba, [sem indicação de data] 1911. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00231_240818. Pasta 1911, Edição 00002.

grupos amadores, ilusionistas, bailarinos, músicos concertistas, políticos e autoridades em cerimônias cívicas, cenas de cinema mudo, mágicos e acrobatas ¹⁹⁶.

O Teatro Guaíra era entendido como um dos espaços de socialização e fruição artística nestas primeiras décadas de 1900, representava local do lazer e consumo cultural. Aliado ao trabalho que passava a ser idealizado na esfera intelectual, sob traços das ideias de modernidade e progresso impressos na *belle époque* brasileira amplamente disseminados nas revistas de circulação local, estes espaços de socialização seriam importantes colaboradores no amoldamento de uma percepção estética, neste momento caracterizada por um “gosto brejeiro, transitório e descartável” ¹⁹⁷.

Na década de 1920, além desta gama de atrações, gradativamente seria adicionada a Banda da Força Militar do Estado nos espetáculos do Teatro Guaíra, dirigida por Romualdo Suriani (1880-1943). O maestro seria o principal articulador, ao longo das décadas de 1920 e 1930, de promoção periódica de concertos na cidade. Em 1922, durante a temporada oficial de uma Companhia Portuguesa de comédias, o maestro seria responsável pela execução de um “belo programa durante os intervalos” ¹⁹⁸.

Ao longo da década de 1920, entretanto, parte significativa da produção do maestro Suriani estaria relacionada às apresentações da Banda ao ar livre, nas praças da cidade. Este evento, conhecido como retretas, era amplamente reconhecido no cenário social da cidade, e do mesmo modo amplamente divulgado nos periódicos locais. Romualdo Suriani ficaria marcado, no meio musical paranaense, pela sua intensa atividade nas praças públicas da cidade.

¹⁹⁶ JUSTUS, *op. cit.*, 2002, p. 100.

¹⁹⁷ Desta variedade de espaços de fruição cultural e de opções de espetáculos, em Curitiba nota-se a ambivalência oferecida pela convivência entre diferentes estratos sociais nos eventos oferecidos. Ao mesmo tempo em que os periódicos locais exaltavam a presença das *madammes* nas *matinés*, *soirées* e demais espaços de fruição cultura, com ilustrações da vida, moda e costumes de tradição europeia, esta ideia de elegância e distinção social convivia com anúncios de “preços populares” ou ainda “entrada franca”, indicando proposta de um lazer popular. “A referência aos hábitos europeus não dizia respeito à cultura erudita – reservada a um público instruído na tradição artística –, mas antes ao comportamento de consumo cultural classe média que também se intensificava nos centros urbanos europeus [...]. Daí poderiam ser extraídos alguns elementos associáveis aos debates estéticos que se processariam, ao longo do século XX, acerca da cisão entre “alta cultura” e cultura de massa, bem como da aferição social a partir do consumo cultural”. KAMINSKI, Rosane. *O belo efêmero, o gosto brejeiro: imagens de uma vida fugidia nas revistas curitibanas (1900-1920)*. In: Revistas Curitibanas (1900-1920). Disponível em: <<http://www.revistascuritibanas.ufpr.br/artigos.php>> Acesso em 20.mai.2016, p.6-9.

¹⁹⁸ Periódico A REPÚBLICA. Curitiba, 19 de junho de 1922. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00214_215554. Pasta 1922, Edição 00136.

Após trabalho comprovado de promoção de música na capital paranaense, a partir da década de 1930, o maestro ganhou maior notoriedade no cenário local, tanto que suas apresentações no Teatro Guaíra passaram a ser periódicas ¹⁹⁹. Suriani atendeu a uma demanda variada de atividades musicais na cidade de Curitiba, e ganhou espaço e visibilidade social por meio das atividades desempenhadas, seja à frente da Banda da Força Militar do Estado, seja à frente de outros conjuntos ²⁰⁰.

Em fevereiro de 1933 seria realizado no Teatro Guaíra o décimo concerto da Sociedade Sinfônica de Curitiba, em comemoração ao compositor Richard Wagner (1813-1887), contando “com os mais competentes músicos do Paraná” ²⁰¹. O maestro seria o responsável pela criação deste organismo musical na tentativa de caracterizar um conjunto permanente que ofereceria repertório sinfônico. Acredita-se que este tenha sido um conjunto de músicos oriundos dos conservatórios de música locais em adição aos próprios músicos com os quais Suriani tinha contato na Banda da Força Militar.

Yolanda Portes, esposa de Fernando Corrêa de Azevedo, ao ponderar sobre as práticas musicais em Curitiba antes da criação da SCABI, indicaria que ao longo da década de 1930 a movimentação musical da cidade era impulsionada pelo trabalho do maestro Suriani: “Curitiba, praticamente, antes da SCABI, se tinha um concerto aqui, um acolá, era uma raridade. Havia a Orquestra Sinfônica do Corpo de Bombeiros, do Suriani. Era a única coisa que a gente tinha, antes, que dava concertos” ²⁰². Apesar do erro quanto à nomenclatura do conjunto e da corporação à qual o maestro pertencia, a informação é significativa ao indicar que parte representativa das apresentações musicais ocorridas na cidade estiveram sob o comando do maestro da Banda da Força Militar do Estado, intensificadas nesta mesma década pelas atividades da Sociedade Sinfônica de Curitiba.

¹⁹⁹ Periódico A REPÚBLICA. Curitiba, 07 de maio de 1930. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00214_215554. Pasta 1930, Edição 00097.

²⁰⁰ Sobre a atuação de Romualdo Suriani em Curitiba, ver MEDEIROS, Alan; CARLINI, Álvaro. *Romualdo Suriani (1880-1943): atividade musical do maestro italiano em Curitiba, entre 1912-1943*. In: Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR – SIMPEMUS VI, 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba: DeArtes, 2013, p. 57-63.

²⁰¹ Periódico CORREIO DO PARANÁ. Curitiba, 13 de fevereiro de 1933. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02477_001_171395. Pasta 1933, Edição 00226.

²⁰² PORTES, Yolanda. Depoimento concedido a Fernando Menon em setembro de 2009.

Ainda há poucas informações acerca deste agrupamento instrumental, entretanto, tal como a realidade de reunião de instrumentistas para a organização de concertos verificada no Rio de Janeiro e em São Paulo, por exemplo, acredita-se que a Sociedade Sinfônica de Curitiba dirigida por Suriani resultou deste processo de reunião de músicos para eventos específicos. São dadas indicações que apontam nesta direção, em referência de periódico: “em 1930, Romualdo Suriani, então mestre da Banda de Música da *Força [Militar] do Estado*, transformou-a em uma verdadeira *banda sinfônica*, criando na ocasião a Sociedade Sinfônica de Curitiba” ²⁰³.

Ao longo das primeiras décadas do século XX, foram criadas instituições de ensino musical em Curitiba visando à formação de musicistas para a inserção em diferentes agrupamentos musicais, justamente pela falta de mão de obra neste campo específico. Dentre estas instituições de ensino no período em que Romualdo Suriani atuava frente à Banda da Força Militar do Estado, o principal formador de musicistas seria o Conservatório de Música do Paraná, criado pelo compositor e maestro Leo Kessler (1882-1924) ²⁰⁴.

A informação apresentada do periódico em questão pode indicar que Suriani trouxe os instrumentistas dos naipes de madeiras, metais e percussão dos quais dispunha na Banda e agregou músicos externos para possivelmente integrar a família das cordas (violinos, violas, violoncelos e contrabaixos) com musicistas locais. Neste período, o pianista, professor e compositor Antônio Melillo (1900-1966) dirigia o Conservatório de Música do Paraná e também atuava na Sociedade Sinfônica de Curitiba, o que leva a crer que houve interação entre o conjunto musical e a instituição de ensino de música ²⁰⁵. De todo modo, este agrupamento orquestral

²⁰³ Periódico O ESTADO. Concerto da Sociedade Sinfônica de Curitiba. O Estado, Florianópolis, 15 de abril de 1930. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

²⁰⁴ Sobre Leo Kessler e seu Conservatório ver MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 26-30.

²⁰⁵ Outras matérias de periódicos locais apontam nesta direção. São apresentadas informações no jornal *O diário do Paraná*, com destaque para a atuação da violinista paranaense Dalla Bergonse Schön: “Em 1930, ao ser formada a [Sociedade Sinfônica de Curitiba], tendo a regência o maestro Romualdo Suriani, a violinista recebeu o convite para figurar no grupo dos primeiros violinos”. No período em questão, a professora, aluna formada em 1927 pelo Conservatório de Música do Paraná, lecionava na instituição comandada por Antônio Melillo, a Academia de Música do Paraná. Periódico O ESTADO. Concerto da Sociedade Sinfônica de Curitiba. Florianópolis, 15 de abril de 1930. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná. SAMPAIO, Marisa Ferraro. *Violinista paranaense comemora “jubileu de ouro”*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ, Curitiba, 23 de outubro de 1977. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

seria novo conjunto a produzir música de concerto em Curitiba, mais especificamente no teatro oficial da cidade de Curitiba, o Teatro Guaíra.

Fato é que, novamente, em 1937 o Teatro Guaíra já não se encontrava em condições de abrigar espetáculos de quaisquer natureza. Em setembro daquele ano, o então prefeito Aluísio França indicaria que:

A condição do Teatro Guaíra continuava cada vez mais precária. Ciente disso e de sua falta de segurança material, interditei-o e mandei proceder a sua demolição, o que está sendo feito. Ficou Curitiba sem o seu velho teatro, mas em verdade, há muitos anos, Curitiba já não tinha um teatro à altura do seu progresso²⁰⁶.

Os artigos da imprensa diária do período, não tardariam a ressaltar a necessidade de construção de um novo espaço oficial que voltasse a abrigar espetáculos. Apesar de haver consentimento quanto à necessidade de demolição do velho teatro, criticava-se a demora do governo em definir e iniciar efetivamente os trabalhos do novo teatro:

Pelo que sabemos, é ideia do governo da cidade levantar o novo teatro na Praça Rui Barbosa, mas, ao que parece, até agora nenhuma providência foi tomada nesse sentido e o nosso povo se quer assistir uma boa representação, tem que ir a São Paulo ou ao Rio de Janeiro²⁰⁷.

Esta impaciência ganhou coro com os artistas locais. A violinista Bianca Bianchi (1904-2002), indicaria que os musicistas não teriam local para realizar apresentações artísticas, o mesmo ocorria com os intérpretes que vinham de fora, havendo intensa procura por espaços alternativos para comportar os eventos. Na segunda gestão do Prefeito João Moreira Garcez (1938-1940), a musicista indicaria:

Nós, um grupo de artistas, fomos então pedir ao Doutor Moreira Garcez que reabrisse o teatro pois de fato ninguém sabia o que tinha acontecido. Ele achou estranho e disse: mas vocês já viram o Teatro Guaíra? Nós dissemos: mas ninguém pode entrar, está fechado! Então ele deu uma ordem e disse para irmos até lá ver o Teatro Guaíra. Bem, nós fomos muito contentes pois víamos a boa vontade do prefeito. Então, quando chegamos lá, vimos ali no hall, tinha uma escada que ia para o balcão e nós subimos. Nos encontramos lá, com um tapume de tábuas de pinho largas, mas entre uma tábua e outra havia uma fresta, então nós

²⁰⁶ Periódico CORREIO DO PARANÁ. Curitiba, 11 de setembro de 1937. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02477_001_171395. Pasta 1937, Edição 01727.

²⁰⁷ Paraná online. *O dia em que o Guaíra foi demolido*. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/colunistas/tribuna-da-verdade/>> Acesso em 08.dez.2015.

olhamos e o que vimos: um fórum romano, não tinha mais nada, apenas três paredes perigosamente em pé, sem telhado, sem nada²⁰⁸.

Este diálogo remonta, provavelmente, o ano de 1938, quando parte significativa do teatro havia sido recentemente demolida. Da conversa, ressalta a acessibilidade dos musicistas locais, integrados em grupo, e do mesmo modo no trato com o representante do governo. Em outra passagem, a violinista indicaria o contato, em uma ocasião na Rua XV, com o ex prefeito Aluísio França, em cujo mandato teria ordenado a demolição do velho teatro, iniciada em fins de 1937 e concluída em janeiro de 1938.

Eu disse a ele: Doutor, por que você fez este ato de *vandalismo*? Aí ele disse: olhe, Dona Bianca, mas isso foi para forçar a construção de um Guaíra como Curitiba merece no momento.

Eu lhe disse: Não, a gente não destrói uma tradição, e o Guaíra estava cheio de tradições, e o senhor ainda nos deixou sem ter onde dar um concerto, e os artistas que vêm de fora também²⁰⁹.

Novamente, o diálogo ressalta a reivindicação da classe de músicos locais na busca pela garantia de um espaço regular para a prática de música de concerto na cidade, entretanto, o teatro oficial da cidade transcorreria a década de 1940 em profundo estágio de dormência. As reivindicações agudas não cessariam nesse período e os representantes da elite cultural local continuavam cobrando junto ao poder público um novo teatro, conforme publicação posterior à desarticulação do antigo Guaíra.

Ao longo da década de 1940, as entidades promotoras de concerto, com especial ênfase no trabalho da SCABI a partir de 1945 seriam, sem um teatro oficial, as principais mantenedoras do “prestígio intelectual de que ainda goza o Paraná perante os outros estados”.

Já não é de hoje que repetimos, aos quatro ventos, que a nossa capital se ressentia da falta de um teatro. Os cinemas, apinhados, são contudo ainda insuficientes para satisfazer ao povo curitibano que aprecia mais do que qualquer outro, as boas películas. Em matéria de teatro, muito embora já se se tenham improvisado palcos em casas de diversões, estamos ainda na mais precária das situações, porque não possuímos um sequer. As grandes companhias nacionais que se lançam quase sempre pelo interior do país, desviam de seu objetivo, uma temporada em Curitiba [...]. Falta um teatro. O

²⁰⁸ Documentário *Bianca Bianchi: A Violinista*. Documenta filmes, série Vultos Paranaenses. Governo do estado do Paraná/MIS (PR). Direção: Berenice Mendes, 1995.

²⁰⁹ *Idem*.

nosso progresso e a nossa cultura estão a exigir, na realidade, as atenções dos poderes públicos para a solução desse problema²¹⁰.

O autor do texto ainda oferece uma alternativa para que a campanha de construção de um teatro seja levada à cabo: solicita aos “atuais norteadores dos destinos do Paraná” a separação de uma área e o decreto da verba para custeio início das obras. A partir deste momento, as instituições culturais realizariam campanha para a coleta de fundos necessários e a propaganda visando ao êxito da empreitada, na qual se lançariam “de bom grado” em uma parceria público privada.

É importante ter em mente a conjuntura que intensificaria o arrefecimento de parte das manifestações artísticas na cidade em decorrência do período de guerra, em fins da década de 1930 até 1945. Do ponto de vista econômico, o período não seria de todo negativo, o conflito traria benefícios para algumas indústrias que, com dificuldades na importação, sofriam menor concorrência, enquanto outras passaram a exportar os produtos aumentando a balança comercial. A dificuldade de importação acabou potencializando o surgimento de uma indústria nacional, e este cenário de avanços na área industrial e comercial foi apresentado em duas exposições: a primeira, comemorativa ao decênio do governo do interventor Manoel Ribas, esteve montada durante cinco meses na Praça Rui Barbosa, em 1942²¹¹.

Entretanto, como característica das tensões emergidas durante o conflito armado, houve intensa discriminação de indivíduos de origem germânica ou italiana²¹². A intervenção nos clubes se tornou atividade corriqueira, em especial após o ingresso do Brasil na guerra, e com isso várias instituições de imigrantes cujas associações remetessem aos países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão) precisaram alterar seus nomes. O clube *Wanderker Unterstutzung Verein* transformou-se na atual Sociedade Rio Branco, enquanto que o *Saengerbund* foi incorporado pelo Clube Concórdia.

²¹⁰ *Curitiba exige um Teatro Municipal*. Periódico O DIA, Curitiba, 06 de agosto de 1946. HSCABI – I39. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

²¹¹ BOSCHILIA, Roseli. *O cotidiano de Curitiba durante a II Guerra Mundial*. Curitiba: Boletim informativo da Casa Romário Martins, v.22, nº107, 1995, p. 32.

²¹² O capitão Romualdo Suriani seria exonerado do cargo na Polícia Militar em 1941, ao que tudo indica, em decorrência de sua nacionalidade italiana. O processo de nº 14.838 (Diário Oficial nº 17768 de dezembro de 1943) indica que o solicitante recorria “do ato da Interventoria Federal do Estado do Paraná, que o dispensou das funções que exercia”. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2561496/pg-24-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-03-12-1943>> Acesso em 10.dez.2015

Curitiba passaria, durante o período de guerra, por mudanças significativas que repercutiam na vida dos habitantes e no perfil do espaço urbano. A repressão exercida sobre os imigrantes e seus descendentes ocasionou mudanças no âmbito das relações sociais, ao explicitar as diferenças étnicas que contribuíram para conflitos entre grupos que habitavam a cidade desde fins do século XIX. Desde a década de 1930, chegava intenso contingente populacional atraído pelo mercado de trabalho local, oriundo em grande parte do interior do estado e estados vizinhos ²¹³. Tal aumento populacional acabou resultando no surgimento de novos bairros, sobretudo na região sul, que acabou demandando a elaboração de um plano urbanístico que orientasse ordenadamente o crescimento da cidade.

Nesse cenário, somou-se a voz da imprensa diária que indicava insatisfação relacionada à característica diminuição dos eventos ligados às manifestações artísticas. A compreensão sobre este esvaziamento das possibilidades culturais em função da ausência por parte do poder público é primordial. A falta de oportunidades de efetivar determinada prática artística no cenário local, levou os musicistas associados e intelectuais engajados – em todas as áreas das artes – a buscarem alternativas para a manutenção da prática musical de concerto, que apesar de não ter deixado de existir, seria significativamente minimizada em fins da década de 1930 e início da década de 1940.

A reação característica de fundação de entidades civis de fomento à música seria inclusive impulsionada neste cenário. Em análise sobre o cenário cultural que culminou na atividade da SCABI, a entidade poderia ser entendida:

como uma reação natural e até mesmo não programada, pelo fato de ter sido destruído o *Teatro Guaíra* pela imprevidência e falta de interesse dos que dirigiam na época a coisa pública. Um mundo artístico então existente deixou de ter o alimento que necessitava – circunstância que era agravada pela falta de locais adequados. Como nas cidades do interior, ao invés de quaisquer realizações culturais serem feitas em auditórios ou em salas de teatro com o mínimo de conforto para o artista e para o público, aqueles passaram a se utilizar de clubes recreativos, ou então, quando a programação permitisse, nos chamados 'cine-teatro', como o *Palácio*, o *Avenida* e o *Marabá* daquela época. O Estado simplesmente não se interessa pelo problema, salvo quando mais tarde um deputado de então, Alfredo Pinheiro Júnior, lembrou-se de incluir na Constituição de [19]47 uma ordem ao Governo, qual seja a de reconstruir o *Teatro Guaíra*. (...) Diante do vácuo cultural existente e da carência de iniciativas, esse grupo de músicos e intelectuais teve a feliz ideia de criar a SCABI. Mas, além de criá-la, todas as iniciativas pertenciam a eles. Escolhiam os artistas, tratavam do

²¹³ BOSCHILIA, *op. cit.*, 1995, p. 59.

preço, marcavam a data, iam buscá-los no Aeroporto ou na Rodoviária, conseguiam alojamento em casa de amigos ou em hotéis, levavam-nos para comer, davam recepção após o concerto.²¹⁴

A partir do momento em que não havia um organismo oficial responsável pela promoção dos eventos musicais, criou-se duas situações problemáticas: a mais imediata, relacionada à ausência de espaços para a realização de concertos, e a segunda que residia na necessidade de elaboração de uma logística de gerenciamento e efetivação dos eventos. Além da negociação e contratação dos intérpretes, se fazia necessário preparar a recepção, a hospedagem e demais especificidades referentes à estadia na cidade durante a permanência dos artistas em Curitiba.

Em análise aos programas de concerto da SCABI, é latente a realidade de instabilidade quanto ao local de execução dos concertos. No ano de 1945, a partir do primeiro evento da entidade²¹⁵, parte significativa dos concertos foi realizada no salão do Centro Cultural Interamericano. Dois eventos de maior porte daquele ano, realizados pela Escola de Dança do Teatro São Pedro, de Porto Alegre, foram levados ao palco do Cineteatro Palácio²¹⁶, o que indica necessidade de maior espaço de palco para as necessidades dos artistas e de poltronas para o público. Por fim, o concerto destinado às classes trabalhadoras, patrocinado pelo Ministério do Trabalho, foi realizado no salão do Clube Thalia e indica que o espaço foi alugado para o evento²¹⁷. Dos 26 concertos realizados em 1945, portanto, apenas três ocorreram fora dos espaços cedidos pelo Centro Cultural Inter Americano.

No ano seguinte, até o concerto de número 30 o espaço para os eventos da SCABI seria o mesmo. A partir do 31º concerto²¹⁸ o local utilizado com maior frequência passou a ser o Salão do Clube Concórdia, parceria que seria mantida a

²¹⁴ VIRMOND, Eduardo Rocha. *A SCABI é imprescindível*. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 8 de abril de 1976. *HSCABI – I. Pasta SCABI*. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

²¹⁵ **Programa de Concerto** *Concerto Inaugural da SCABI*. 1º Concerto da SCABI. 2005 FOLH, 1945, Curitiba. **SCABI**, 27.01.1945. Apesar do programa de concerto não indicar o local do evento, esta descrição pode ser verificada em SAMPAIO, *op. cit.*, 1984, p. 93.

²¹⁶ **Programa de Concerto** *Copellia ou A Menina dos Olhos de esmalte*. 15º Concerto da SCABI. 328 FOLR, 1945, Curitiba. **SCABI**, 14.08.1945 e **Programa de Concerto** *El amor Brujo de Manuel de Falla*. 16º Concerto da SCABI. 329 FOLR, 1945, Curitiba. **SCABI**, 15.08.1945.

²¹⁷ **Programa de Concerto** *Concerto para as classes trabalhadoras*. 5º Concerto da SCABI. 2012 FOLH, 1945, Curitiba. **SCABI**, 01.05.1945.

²¹⁸ **Programa de Concerto** *Chinita Ullman e Décio Stuart*. 31º Concerto da SCABI. 345 FOLR, 1946, Curitiba. **SCABI**, 28.05.1946.

partir de maio de 1946. Os anúncios e matérias de periódicos locais começariam a circular de maneira mais efetiva a partir desta parceria ²¹⁹, fato que pode ser verificado pela escassez de notícias, até aquele momento, sobre a SCABI na imprensa diária. Para a delimitação e efetivação de uma plateia, fazia-se necessário a reiteração do modelo, que dentre outros fatores, passa pela utilização de um espaço permanente, o que, ao que tudo indica, foi vislumbrado a partir dos concertos realizados no Clube Concórdia.

Desde o primeiro concerto da SCABI nos espaços do Clube Concórdia, iniciou-se a circulação de matérias voltadas para a educação de seu público. Em artigo redigido para a imprensa sobre o 31º concerto realizado, a pianista Renée Devrainne Frank (1902-1979) antes de apresentar resenha sobre o concerto em si, procurou abordar a falta de silêncio ocasionada pelo habitual interesse do público local pelos bailados executados em palco, em detrimento da correpetição pianística.

Indiscutivelmente coube-lhe o papel mais ingrato do programa. A maioria do público manifestando mais interesse pelos bailados, prejudicou em parte, com sua falta de silêncio a exata compreensão das peças executadas. Notemos, que não só a audição fora perturbada como também a visão do palco, devido aos impertinentes chapéus de flores e plumas, cujo uso há muito tempo e em boa hora, foi abolido em nosso cinemas. Esta acertada medida deveria ser adotada também nos salões de concertos e espetáculos. Apesar destes contratempos tentarei fazer uma ligeira análise dos solos de piano ²²⁰.

Este trecho demonstra claramente o papel que passou a ser almejado nos espaços de sociabilidade musicais fomentados pela SCABI, em especial a partir do momento em que esta julgou ter estabelecido um local adequado para a produção dos concertos. Além das considerações da colunista sobre posturas tidas como positivas para a adequada apreciação do concerto, o exemplo da “ligeira análise dos solos de piano” indica que a crítica musical, realizada a partir de então de maneira regular, seria importante ferramenta para uma orientação musical cada vez mais criteriosa de seus associados.

Fato é que a realidade da SCABI, bem como de outras entidades civis de meados da década de 1940 era a mesma: “muitas não têm sede própria. Até mesmo

²¹⁹ Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 16 de junho de 1946. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02340. Pasta 1946, Edição 00199.

²²⁰ FRANK, Renée Devrainne. *Lavinia Viotti*, Periódico O DIA, Curitiba, 20 de maio de 1946. HSCABI – I14. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

as que gozam de subvenções estaduais não possuem renda suficiente para amplas instalações como seria de se desejar. [...] têm espaços acanhados e fazem suas sessões, algumas delas, em salões que lhes são gentilmente cedidos” ²²¹. Em 1948, porém, uma iniciativa buscou mobilizar instituições em atividade na capital paranaense, no intuito de, em conjunto formularem uma comissão responsável pela tramitação voltada à construção de um espaço cultural compartilhado, que abrigaria todas as entidades civis atuantes na cidade. Este espaço ficaria conhecido como *Silogeu Paranaense*.

Este parece ser o momento para a construção definitiva do templo de nossa espiritualidade como também, a hora de nossos homens públicos sanarem as graves deficiências que há muito vêm deprimindo nossos foros de adiantada e formosa capital. A criação do Silogeu Paranaense será indiscutivelmente obra imorredoura e da glória pugnando por ideal tão elevado no anseio comum de retratar imperecivelmente a grandeza de nosso Paraná intelectual e artístico ²²².

Este espaço, destinado a abranger oficialmente as diversas atividades das entidades culturais, contaria “com um amplo salão de conferências e concertos, comum a todas as sociedades, e com vasta e bem selecionada biblioteca [...] e resolver um angustioso problema de quase todas as agremiações culturais: a sede” ²²³. Por força da Lei Ordinária 19/1948 ²²⁴ o Poder Executivo Municipal doaria terreno para a construção do Silogeu, concedido em nome da entidade civil que reunisse as demais associações culturais da cidade.

No mesmo ano, entretanto, a Secretaria de Estado dos Negócios de Viação e Obras Públicas lançou edital de abertura de concurso para escolha de anteprojeto daquele que seria o Teatro Oficial do estado, o que leva a crer que o projeto inicial do *Silogeu* acabou sendo deixado de lado ²²⁵. A comissão avaliadora ²²⁶, constituída

²²¹ *Silogeu Paranaense*. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 29 de fevereiro de 1948. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

²²² *Idem*.

²²³ *Silogeu Paranaense – uma grande iniciativa em desenvolvimento*. Periódico O DIA, Curitiba, 06 de março de 1948. HSCABI – 174. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

²²⁴ Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/lei-ordinaria/1948/1/19/lei-ordinaria-n-19-1948-autoriza-a-prefeitura-a-donar-terreno-para-a-futura-sede-do-silogeio-paranaense>> Acesso em 10.dez.2015.

²²⁵ A Lei nº 318 de 1951 cedia o terreno destinado ao Silogeu Paranaense para o Centro de Letras do Paraná, e posteriormente o mesmo terreno seria destinado, por força da Lei nº 345ª de 1951 ao Instituto Histórico e Geográfico e Etnográfico Paranaense. Disponível em:

ao fim de 1948, avaliou doze projetos e aprovou em primeiro lugar, a janeiro de 1949 o anteprojeto “Sobriedade”, elaborado pela Cia. Const. Nacional ²²⁷. Artigos de imprensa diária posteriores indicam que o projeto vencedor dividiu opiniões, tendo como membro “voto vencido” o próprio Fernando Corrêa de Azevedo:

[...] brilhante comentário fez o professor Fernando Corrêa de Azevedo, um dos membros da comissão. Lamento que um espírito evoluído como o deste professor tenha sido sempre um voto vencido durante o julgamento.[...] É também o professor Fernando Corrêa de Azevedo, digno membro da comissão, que concorda comigo quando reconhece que o projeto Sobriedade, em primeiro lugar, não merece esta posição, por ser um modelo banal, vulgar, segunda edição do Colégio Estadual, mistura de estilos sem estilo nenhum e que nem teatro parece ²²⁸.

Em matérias que comentavam os fatos relacionados ao concurso, Fernando Corrêa de Azevedo era o único dos integrantes da comissão avaliadora cujo nome era precedido pela indicação de “professor”, todos os demais membros eram indicados como “doutores”. De fato, o professor seria o único integrante que destoava do conjunto da área de engenharia civil e arquitetura, e tal conjuntura pode ter sido decisiva no cenário apresentado. De qualquer modo, a indicação de Fernando Corrêa de Azevedo poderia ser entendida como a representação da classe artística de Curitiba no processo de seleção do projeto de teatro oficial que teria início a partir de 1952.

A construção do Teatro Guaíra se transformou em parte integrante do movimento de “modernização da arquitetura paranaense” ²²⁹ realizado pelo governo

<<https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/lei-ordinaria/1951/31/318/lei-ordinaria-n-318-1951-cede-ao-centro-de-letras-do-parana-o-terreno-que-especifica>> Acesso em 10.dez.2015.

²²⁶ Composta por: David Carneiro – engenheiro civil, Idelfonso Clemente Puppi – engenheiro civil, Ernesto Guimarães - arquiteto, Alberto Pinto de Miranda- engenheiro civil, Fernando Corrêa de Azevedo – professor; e Frederico Brambilla – engenheiro civil. *A comissão julgadora do concurso de ante projeto do teatro oficial do estado*. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 18 de novembro de 1948. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

²²⁷ [sem título]. O DIA, Curitiba, janeiro de 1949. *HSCABI – II/2*. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

²²⁸ *Conclusão sobre o caso do teatro oficial*. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 15 de janeiro de 1949. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

²²⁹ Curitiba a partir da década de 1950, ansiava pela modernização incentivada pelo aumento de verba nos cofres públicos em função à expansão da cultura do café no Estado. Entretanto, Tal modernidade seria representada, do ponto de vista estético, por uma arquitetura que valorizou novo desenho da cidade e buscou implantá-lo em sua área urbana, indicativo do seu desenvolvimento. Nesse período o governo estadual iniciou várias obras na capital, tais como o Centro Cívico Estadual, Biblioteca Pública, Colégio Tiradentes, avenida monumental de acesso ao Centro Cívico, Praça do Centenário e Monumento do Centenário, pavilhões da Exposição Internacional do Café e Casa da Criança. BAHLS, Aparecida Vaz. *A busca de valores identitários: a memória histórica do*

estadual em Comemoração ao Centenário de Emancipação Política do Paraná, em 1953. Sob o governo de Bento Munhoz da Rocha Neto, cuja gestão é considerada produtora de ideias e responsável pela inserção do estado no contexto nacional ²³⁰, o projeto vencedor seria abandonado e o engenheiro Rubens Meister (1922-2009) então classificado em terceiro lugar, foi convidado para desenvolver o teatro.

A inauguração do pequeno auditório do Teatro Guaíra se deu em 19 de dezembro de 1954, entretanto a escassez de verbas arrastaria os trabalhos por mais de dez anos. Nesse período, eram realizadas obras de reparo e manutenção visando a manter o teatro em operação. Seria apenas em 1974, transcorrendo, portanto, vinte e cinco anos desde o resultado final do concurso de seleção do projeto, que o grande auditório do Teatro Guaíra estaria concluído.

Ao analisar os diferentes momentos em que o tido teatro oficial deixou de exercer suas atividades ao longo de mais de cem anos de existência, é possível vislumbrar a ampla movimentação em prol de manifestações organizadas por entidades civis na cidade de Curitiba. O recuo de iniciativas públicas no campo das artes, ao longo das primeiras décadas do século XX, exigiu a organização de instituições e este ambiente acabou sendo decisivo para o estabelecimento dos principais organismos de fomento à arte na cidade desde o início do século XX.

No campo da disseminação regular de música de concerto, a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê pode ser considerada a mais representativa, e a partir desta representatividade, passou a receber o apoio da intelectualidade local. Este apoio, não desinteressado, tinha como pretensões o desenvolvimento e posteriormente a unificação de uma plateia ainda incipiente na fruição de música de concerto. A SCABI, a partir do relativo destaque no cenário da disseminação deste tipo de repertório, tal qual o “código” de posturas de meados do século XIX na cidade, seria convertida em uma *entidade morigeradora* cuja finalidade residiria em moldar uma plateia local, como porta voz da intelectualidade em seus anseios pelo progresso, buscando efetivar estratégias de *disciplinamento*, e consequentemente, *morigeração dos costumes*. Instituições como a SCABI seriam de fato “indispensáveis”, no entender dos intelectuais paranaenses, responsáveis pelo

Paraná. 2007, 207f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 172.

²³⁰ Instituto Paranaense de desenvolvimento econômico e social. *O Paraná reinventado: política e governo*. Curitiba: IPARDES, 1989, p. 134.

“prestígio” de que ainda gozava o Paraná no cenário cultural, em especial durante as décadas de 1940 e 1970, dada a descontinuidade resultante das desarticulações recorrentes do teatro oficial da cidade.

3 SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA BRASÍLIO ITIBERÊ

3.1 “Do teatro ao concerto”: mudanças do cenário musical curitibano

Se de um lado, durante o século XVIII a música demandava contemplação e dependência por parte da nobreza europeia, no contexto brasileiro do século XIX, as práticas e repertórios estavam associadas a convenções ligadas ao evento social, característica das classes burguesas da Europa. Tais tendências oportunizavam uma relação de baixo comprometimento com a música, por parte do ouvinte, situação esta que passou a ser vigorosamente combatida pelos artistas românticos um século mais tarde.

Na Europa, os críticos da cultura burguesa agiam como educadores de um público que desprezavam pela falta de interesse musical contemplativo. A arte de ouvir música pressupunha, no século XIX, um silêncio interior que podia ser apreendido, tendo a geração de oitocentos, produzido um verdadeiro “exército” de preceptores motivados por esse propósito, lutando para treinar o público na postura introspectiva que se fazia necessária. A reiteração dos esforços mostra o compromisso cada vez mais solene, assumido pelos frequentadores de concertos, de civilizar-se, tanto a si próprios quanto aos demais integrantes da plateia ²³¹.

O ideal romântico do decoro determinava que, se a música deveria conduzir os ouvintes, com toda a reverência ao que tinham de melhor de si, isso só poderia ser feito conservando o silêncio, desinteressados do mundo que os cercavam por meio da concentração no repertório e execução. Esse desligamento necessário com o que era externo aos sons que vinham do palco justificaria que a irritação de um ouvinte “sério” era mais do que propriamente reação de superioridade contra os não iniciados, tratava-se de um afastamento da essência oportunizada pela fruição artística.

No Brasil, parte significativa da música disseminada no século XIX esteve associada a esta apreciação musical desinteressada, influência direta, como se viu, da preferência pelo gênero operístico e sua respectiva sociabilidade, que aqui desembarcou juntamente com a Coroa portuguesa. Os principais centros brasileiros

²³¹ GAY, *op. cit.*, 1999, p. 29.

se mantiveram alinhados a este padrão de escuta até as duas últimas décadas do século XIX, quando novo formato de espetáculo musical se desenhou no cenário das sociabilidades musicais. Apoiado na difusão de um repertório localizado na produção musical canônica, de formação camerística ou sinfônica, este novo tipo de espetáculo musical passou a demandar atenção dirigida ao fato musical.

Esse processo, amparado na atuação de instituições promotoras de concertos regulares e nas primeiras turnês de intérpretes no país, será responsável pela transposição da música “do teatro ao concerto”, terminologia adotada pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ²³². A expressão é significativa: enquanto o teatro convencional abrigava a descompromissada plateia, o concerto carregava consigo concepções de fruição artística que deviam ser internalizadas. O *teatro*, lugar no espaço em que ocorria a sociabilidade, deveria ser suplantado pela ideia abstrata e contemplativa do *concerto*, convertido em templo que transformasse “experiência musical em culto” ²³³ capaz de causar a introspecção dos sentimentos.

Em Curitiba este caminho demoraria ainda algumas décadas do século XX para ser efetivado. A diversidade de atrações resultante da competitividade entre espaços promotores de eventos na cidade ao longo das primeiras décadas do século XX, em somatória às inúmeras reformas e frequentes hiatos do teatro local, fez com que a população local transitasse entre microplateias variáveis e irregulares, tal como a própria movimentação musical na cidade.

Desde as duas últimas décadas do século XIX, as primeiras instituições de fomento à música marcariam seu espaço no cenário local por meio do cultivo do canto e música coral, utilizando a prática musical como meio de integração e entretenimento. Parte significativa destas entidades, formadas por imigrantes ²³⁴,

²³² AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora, 1956, p. 91-105.

²³³ GAY, *op. cit.*, 1999, p. 45.

²³⁴ A imigração no Paraná foi característica, impulsionada pelo movimento de concessão de terras aos colonos estrangeiros. A promoção da colonização tinha como função o povoamento e proteção das terras do estado, e a partir da emancipação política da Província em 1853, a *Lei de Terras* regulamentaria este processo, a partir de 1854. Questão permanente de toda a segunda metade do século XIX e início do XX, a entrada de imigrantes europeus no estado, em ritmo diverso para cada grupo, acabou por permear progressivamente a estrutura econômica e social da comunidade. Como consequências deste processo, têm-se o aumento considerável da população, o desenvolvimento comercial (núcleos coloniais que se transformariam em cidades), e a integração na sociedade local de elementos da cultura, agregando comportamentos sociais que foram integrados no desenvolvimento das cidades (alimentação, moradia, lazer, etc.). O imigrante no Paraná seria sujeito no processo de desenvolvimento agrícola, industrial e comercial, dando origem à classe média local. VALENTE, *op. cit.*, 1997, p.69.

tinha no assistencialismo marca característica, oferecendo auxílios em favor de seus associados.

A realidade musical no cenário curitibano também foi (e ainda é) “retroalimentada” na prática da *hausmusik* ²³⁵, caracterizada como a música praticada no espaço domiciliar. O produto final deste tipo de produção musical, comum na tradição europeia, está relacionado ao âmbito privado no contexto do convívio social e aprendizado musical informal. Foi incorporado ao longo do século XIX como tentativa de ampliação dos espaços de sociabilidade musicais, e contou com a atuação e intercâmbio entre as principais famílias vinculadas à música na cidade.

Nas duas primeiras décadas do século XX, Curitiba realizaria ainda muitos concertos e saraus seguidos de bailes, reproduzindo prática carioca de meados do século XIX, indicando certo atraso em relação ao que ocorria no principal polo cultural brasileiro. Os concertos seguidos de bailes seriam concessões dos organizadores para satisfazer o público, cuja primeira parte concentrava fragmentos diferentes de obras que seriam apresentados no formato característico de *pout pourris*, antecedendo o baile que encerrava o evento.

As instituições promotoras de eventos criadas em Curitiba se mantiveram fortemente alinhadas a este tipo de prática. Ao longo da década de 1920, mantendo viva uma manifestação presente desde fins do século XIX, diversas entidades fomentavam este tipo de sociabilidade musical.

Concerto Beneficente na Sociedade Garibaldi. Realizou-se sábado passado com grande êxito o concerto promovido pelo Conservatório de Música em Benefício da Sociedade *Giuseppe Garibaldi*. Apresentaram-se alunas do curso superior de piano daquele instituto de ensino musical [...]. Depois do concerto houve um animado baile, que prolongou-se até altas horas da madrugada ²³⁶.

O evento, conforme indicado no periódico, foi realizado na Sociedade Garibaldi, uma dentre as várias instituições criadas por imigrantes em Curitiba. A

²³⁵ A Hausmusik, tradição na vida musical entre os imigrantes alemães de Curitiba, era uma atividade intensa entre as famílias Müller Seraphim, Jucksch, Frank, Graf, Seyer, Poeck, Soboll, Hübert e outras. PROSSER, Elisabeth Seraphim. Ingrid Haydée Müller Seraphim e a prática musical em Curitiba. In: *Música e músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória*. Curitiba: ArtEmbap, v.1, 2014, p. 49-75.

²³⁶ Periódico DIÁRIO DA TARDE, Curitiba, Ano XXIV, nº 7618, 25 de setembro de 1923. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

instalação de diferentes etnias no Paraná fez com que estas fundassem e mantivessem entidades recreativas e artísticas, destinadas aos indivíduos de suas respectivas comunidades. De início, fechadas exclusivamente aos membros de mesma origem étnica, visavam à manutenção de suas práticas sociais e culturais, entretanto gradativamente estas entidades de imigrantes passaram a agregar possibilidades de inserção da população local nos eventos promovidos.

Durante as primeiras décadas do século XX, o público curitibano vivenciou diferentes possibilidades de entretenimento: espetáculos de circo, parques de diversões que ofereciam dramas e comédias musicadas, a pantomima, peças de teatro, trechos de ópera e companhias de opereta que chegavam à capital. Importante destacar que o mesmo público que ia ao Teatro Guaíra acompanhar a estreia de uma Companhia Lírica de ópera italiana, assistia uma grande variedade de apresentações de cunho popular (da música sertaneja à canção popular urbana).

Mesmo com a insistência da imprensa em colocar o Teatro Guaíra como o 'templo da cultura' curitibano, comparando-o aos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e São Paulo frequentado pela 'elite culta e elegante', esta instituição acabou por sucumbir à realidade de um público que ansiava por variedades ²³⁷.

Tem-se, portanto, uma cidade que vivenciava experiências diversas no campo do entretenimento, espaço no qual a música ocupava papel secundarizado, e mesmo quando se caracterizava enquanto foco principal, havia uma apreciação pouco comprometida em relação aos gêneros musicais oferecidos. A transição deste processo de fruição musical “do teatro ao concerto” seria efetivamente impulsionada ao longo do trabalho desenvolvido pela intelectualidade local, engajada em prol da “elevação do nível de cultura artística da cidade” ²³⁸, discurso amplamente divulgado em periódicos locais e prontamente incorporado pelas instituições de fomento à prática musical, a partir da década de 1940.

Há aqui uma importante mudança de mentalidade por parte da intelectualidade local, a partir das experiências verificadas neste cenário musical heterogêneo, mentalidade esta decisiva neste processo de transição “do teatro ao concerto”. Foi a partir da década de 1920 que a crítica jornalística passou, de maneira incisiva, a orientar um novo modelo de produção musical, voltado à

²³⁷ JUSTUS, *op. cit.*, 2002, p. 158.

²³⁸ Estatuto da *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê* – 1944, p. 1.

compreensão artística do evento e à experiência estética, em oposição ao ecletismo e aos gêneros ligeiros.

Os críticos, conhecedores de música começaram a preocupar-se com isso [...] há alguns motivos: nos concertos e recitais, poucas vezes apresentou-se uma obra completa; a grande maioria apresentava peças curtas ou trechos; a falta de concertos sinfônicos, levou o público a se habituar com apresentações de aberturas, trechos operísticos ²³⁹.

Esta preocupação da intelectualidade local não é isolada: o desenvolvimento da plateia curitibana no início do século XX esteve pautado na ideia de modernidade e progresso, expressos no espelhamento da cidade nos países europeus. O modelo de intelectual, típico das primeiras décadas do século XX, está alinhado às ambições dos primeiros tempos republicanos, caracterizado na busca pela modernidade europeia que nortearia a ação e o pensamento das elites intelectualizadas e governantes. Tendo como objetivo primordial a modernidade e progresso, a intelectualidade brasileira teria se voltado aos valores externos e incorporado a europeização dos costumes, das cidades e das práticas artísticas, e do mesmo modo buscavam traçar metas para oportunizar o “branqueamento” das manifestações culturais. Desejavam enterrar o Brasil antigo e africano e buscar um ideal nacional imitativo das nações mais civilizadas” ²⁴⁰.

O movimento ideológico da Primeira República, no Paraná, seria intensificado ao longo do Movimento Paranista, que buscava formar uma identidade cultural regional. As estratégias paranistas eram corroboradas e intensificadas por intelectuais da literatura e das artes, buscando a originalidade da formação do homem paranaense, elaborando elementos de uma identidade, tais como o hino e o brasão. Do mesmo modo, adotaram símbolos característicos de maneira a forjar

²³⁹ JUSTUS, *op. cit.*, 2002, p. 184.

²⁴⁰ ABREU, Martha. *Histórias musicais da Primeira República brasileira*. In: MOURÃO, Alda; GOMES, Ângela de Castro (org). *A experiência da Primeira República no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: FGV, 2011, p. 79. Sobre esse aspecto, membros das elites paranaenses, tendo o movimento simbolista como molde, recuperam elementos do movimento Romântico, associando-os a uma interpretação livre das noções científicas sobre a influência do meio e da raça na constituição da população e do “caráter” das nações. Cientes das ideias “científicas” que problematizavam a possibilidade de acesso à civilização pelas nações mestiças, elaboram uma composição do “homem paranaense” em que o elemento africano já teria sido “extinto”, dando lugar à mistura romântica do indígena heroico com os igualmente heroicos descendentes dos bandeirantes. LEÃO, Geraldo V. de Camargo. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná*. 2007, 213f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007, p. 198-199.

esta realidade no espaço social paranaense: o pinheiro, o pinhão, todos remetendo diretamente às particularidades do estado, e que, portanto, foram elencadas como representantes do seu valor identitário.

O Movimento Paranista terá o sonho de inventar o Paraná, de criar um sentimento de pertencimento a uma terra. Para tal vai se valer não somente de sua boa relação com o governo local, mas particularmente terá o apoio e engajamento de toda a intelectualidade paranaense do período, seja ela dos jornalistas, historiadores, poetas, artistas plásticos.²⁴¹

Embora o Movimento tenha seu período de eclosão efetivado na década de 1920, as artes no Paraná já estariam impregnadas incipientemente, ao início do século XX, de aspectos regionalistas. A inserção destes elementos, tais como a lenda da Guairacá, a pinha, o pinhão, o pinheiro, agregam especificidades regionais à corrente estética que dialoga pacificamente com a tradição europeia, sem maiores oposições. O movimento “buscou a valorização dos elementos característicos do Paraná, sem romper com o simbolismo. As letras paranaenses, na década de 1920, apresentavam, portanto, uma [diacronia] em relação às inovações”²⁴².

Com a finalidade de difundir os ideais paranistas, Romário Martins²⁴³, idealizador do movimento fundaria em 1927 o Centro Paranista. O primeiro artigo do Programa do Centro Paranista definiria o movimento como uma associação que teria como objetivo promover e estimular “todas as iniciativas úteis ao progresso e a civilização do estado do Paraná”. Ainda mais: “não queremos a adesão dos incapazes [...] são entraves ao progresso e à civilização”²⁴⁴.

A revista *Ilustração Paranaense*, veículo do ideário paranista que circulou regularmente entre os anos de 1927 e 1931, intensificou a divulgação de elementos delimitados pelo movimento: o pinheiro é de tal maneira representado, condensado

²⁴¹ PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *Paranismo: O Paraná inventado; cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2. ed., 1998, p. 74.

²⁴² PROSSER, *op. cit.*, 2004a, p. 153-158.

²⁴³ Alfredo Romário Martins (1874-1948), atuou em jornais, primeiro como auxiliar de tipografia e depois como redator. Como historiador, foi encarregado pelo governo paranaense de pesquisar arquivos sobre a história do Paraná em São Paulo. Em 1902 foi nomeado diretor do museu paranaense, cargo que ocupou durante 25 anos. Foi também diretor do Departamento de Agricultura do estado e deputado estadual em 1904, reeleito mais sete vezes. Ao publicar o livro *História do Paraná*, Romário inicia a construção de símbolos que vão identificar tanto no Paraná quanto no paranaense os ideais de uma civilização. SZVARÇA, Décio Roberto. *O forjador – ruínas de um mito. Romário Martins (1893-1944)*. 1993, 162f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1993, p. 4.

²⁴⁴ PEREIRA L., *op. cit.*, 1998, p. 26

que se transformou em logotipo. Elevados à condição de símbolos do estado, tais elementos têm seu sentido ressignificado: trata-se da representação simbólica de um Paraná imaginário, divulgado pela revista que seria apropriado pela população

A revista serviu como veículo de promoção de ampla gama de imagens visuais e mentais que tinham como foco a definição de uma identidade local. Esse imaginário estava ligado, do mesmo modo, a inquietações estéticas de artistas e intelectuais paranaenses, não exclusivamente voltada a ambições políticas. No caso do Movimento Paranista, mesmo com a intervenção do campo político sobre o campo cultural, a proposta artística ainda mantinha certa autonomia, especialmente em relação à criação estética. Essa preocupação com a identidade local, no âmbito da política e da produção cultural, decorre mais de interesses pela identidade, não focando exclusivamente na relação de “dominação política sobre a cultura”²⁴⁶.

Na revista *Ilustração* paranaense há gama significativa de materiais passíveis de abordagem: fotografias que denotavam o progresso atingido por meio do trabalho e as respectivas transformações no espaço urbano local; indicação da atuação de intelectuais e a boa relação destes com os representantes dos poderes governamentais, indicando a penetração deste movimento no cenário artístico e político; textos incisivos da intelectualidade demonstrando o papel adquirido e o posicionamento destas personagens dentro do movimento. Em relação à música produzida no movimento, entretanto, pouco se falou a respeito²⁴⁷.

A Revista oferecia espaço para publicação de partituras de trechos de obras, peças curtas para piano de uma ou duas páginas. Acredita-se que estas músicas

²⁴⁵ A criação deste discurso dominante manipula, intensamente, a associação entre a positividade do lugar e a positividade da identidade social coletiva. A exacerbação da positividade permite a defesa da identidade da cidade frente ao olhar externo, mesmo quando a realidade cotidiana da cidade existente, com suas contradições e conflitos sociais no espaço, encontra-se em franco contraste com qualidades presentes na imagem construída. GARCIA, Fernanda Ester. *Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Ed. Palavra, 1997, p. 67.

²⁴⁶ SALTURI, Luis Afonso. *Arte e sociedade na Ilustração Paranaense*. In: Seminário Nacional De Sociologia & Política. 2009, Curitiba. Sociedade e Política em tempos de incerteza. **Anais...** Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT8%20online/Eixo1/arte-sociedade-Luis_Afonso_Salturi.pdf> Acesso em 12.dez.2015.

²⁴⁷ Apesar de já ter posicionado Romualdo Suriani e a presença desta personagem na Revista *Ilustração Paranaense* (ver MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p.32-35), a representação deste maestro e compositor demonstra o perfil de músico ambicionado pelo Movimento Paranista: um intelectual da música engajado, tanto na esfera teórica, a julgar pelas análises de fragmentos das obras de Carlos Gomes, quanto na prática, por meio das inúmeras apresentações de música de concerto realizadas em Curitiba, divulgando repertório canônico essencial no processo de instrução do público na tradição artística.

são destinadas a um contexto de fácil execução para apreciação domiciliar dos estratos sociais de maior poder aquisitivo. Outro aspecto importante da Revista foi o espaço concedido a análises de trechos de óperas feitas pelo maestro Romualdo Suriani em diversos números, todas de autoria de Carlos Gomes. De fato, o maestro era profundo conhecedor da obra do compositor, consagrado internacionalmente pela temática por ele abordada em sua principal ópera, *O Guarani*, que se adequava perfeitamente ao estereótipo paranista ²⁴⁸.

Romualdo Suriani foi inserido no grupo de intelectuais ativos que tomaram parte do movimento. Seu trabalho na divulgação da obra de Carlos Gomes, incluindo a inauguração da herma do compositor em praça curitibana, além da realização de eventos de prestígio no Teatro Guaíra em fins da década de 1920, contribuíram para a inclusão do maestro no paranismo. Em passagem da edição de dezembro de 1927 da Revista, a figura de Suriani é enaltecida:

De música

Suriani!

A música o atrai, o fascina!

Embriaga-se de estesia!

Maestro do excelente conjunto musical da *Força Militar do Estado*, a sua atividade é assombrosa.

Organizou, por ocasião do centenário de Beethoven, um grande concerto sinfônico, que constituiu o maior acontecimento musical registrado em nossa terra.

E é a ele, quase exclusivamente, que devemos a ereção da herma de Carlos Gomes nesta capital.

Podemos dizer sem receio de errar, que o maestro Suriani é uma das mais competentes mentalidades emotivas que o Paraná possui.

Além de regente é inspirado compositor, é um dos mais apaixonados paranistas que vivem sob o céu da *terra dos tinguís* ²⁴⁹.

A relação entre o movimento paranista e a produção musical é de difícil mapeamento, uma vez que nada foi teorizado nesse aspecto. Acredita-se que parte significativa da produção musical deste período, quando tentou estabelecer associações simbólicas com o movimento, acabou utilizando o texto como base para

²⁴⁸ Esta ópera apresenta por meio de seu herói, o índio Peri, uma representação estética de um Brasil mítico, de natureza exuberante, povoado de bons-selvagens rousseauianos ou cavaleiros de Walter Scott vestidos de penas – uma alteridade paradoxal, pensando o nascimento da pátria por meio de uma estética estrangeira, afirmando a um só tempo a sua originalidade (porque “exótico”) e a sua universalidade (porque reflete os padrões estéticos europeus e comprova a sua “civilização”). FREITAS, Olga Sofia. *Nacionalismo e indianismo na ópera Il Guarany de Antônio Carlos Gomes*. In: V Simpósio de Música da Faculdade de Artes do Paraná. 2009. Curitiba. **Anais...** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2009, p. 77-89, p. 88.

²⁴⁹ **Revista Ilustração Paranaense**, Curitiba, ano I, n.12, dez/1927. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

a composição, e não necessariamente a elaboração de uma estética própria oriunda da reiteração de modelos de composição musical. Bento Mossurunga (1879-1970), é apontado como o “mais paranaense dentre todos os compositores naquele estado”²⁵⁰, e teve pequena parte de sua obra analisada no contexto do movimento, algumas peças para canto e piano compostas entre os anos de 1930 e 1950²⁵¹. Apesar de elencar alguns elementos musicais oriundos do fandango paranaense, o que se nota é o forte vínculo da música com o texto poético, todos de autoria de escritores paranistas, que por fim, acabam se sobressaindo sobre o próprio material musical.

O mesmo acontece com uma obra ainda inédita de Romualdo Suriani²⁵². Seu poema sinfônico *Gôio Covó*, baseado em texto de Romário Martins, remete a lendas indígenas características do movimento paranista, o nome que os índios caingangues davam ao Rio Iguaçu. Ao se compreender que a apreensão do objeto musical acaba sendo intermediada por partituras, gravações e pelos próprios ouvintes, a música requer maiores referências no momento da associação com uma dada realidade estética, e o cuidado deve ser ainda maior quando nada foi definido, no plano conceitual, por parte do próprio movimento.

Essa característica é respaldada pela concepção de prioridade dos objetos elaborados pela intelectualidade, que tendem a privilegiar a produção escrita em detrimento de outras categorias de bens culturais como um todo. O destaque dado aos escritores coloca em lado oposto a categoria de músicos e artistas, considerados a partir desta oposição como meros trabalhadores manuais, avessos à exteriorização das convicções deste grupo sobre a vida social, quando muito presentes exclusivamente em suas obras.

Tal perspectiva, que por vezes exclui o músico do campo intelectual, é corroborada pela própria classe musical no momento em que institui a ideia

²⁵⁰ RODERJAN, Roselys Vellozo. *Bento Mossurunga, um músico do Paraná*. Boletim informativo nº5, ano 2. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975.

²⁵¹ PEREIRA, Gustavo. *Bento Mossurunga e o movimento paranista: Estudo histórico analítico das obras para canto e piano solo compostas nas décadas de 1930, 40 e 50*. 2005, 73f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

²⁵² Fruto de pesquisas relacionadas inicialmente às entidades promotoras de música de concerto, chegou-se à partitura original de *Gôio Covó*, um poema sinfônico para formação de Banda sinfônica, ao que tudo indica, escrita para ser executada com a Banda da Força Militar do Estado. Finalizada em setembro 1941, a peça não chegou a ser estreada pois ao início de 1942 o maestro Suriani foi afastado de suas atividades na Polícia Militar do Estado. Atualmente a obra vem sendo revisada pelo grupo de pesquisas coordenado pelo autor deste trabalho, no intuito de uma análise efetiva. Futuras pesquisas pretendem situar esta obra em seu devido contexto musical e ideológico do paranismo e seus possíveis desdobramentos estéticos.

amplamente disseminada de uma “música pura”, e como resultante deste processo, de uma “musicologia pura”. Com isso, vigorou a concepção de uma prática que se atentasse exclusivamente ao código musical, desconsiderando quaisquer influências externas capazes de orientar e mesmo alterar significativamente o teor de uma obra por meio dos embates políticos e estéticos aos quais está diretamente vinculado ²⁵³.

Enquanto que no campo das artes visuais havia uma produção, de um lado ligada às formas das artes decorativas, produzida por artistas com formação técnica nas artes gráficas locais ou europeias, e por outro vinculada a um paisagismo de teor simbolista, no campo da música não havia uma definição estética precisa do ponto de vista da criação. Havia uma demarcação estética nas artes visuais, os artistas plásticos paranaenses operacionalizam sua produção oferecendo “favores estéticos” em troca de possibilidades de ascensão social, ao produzirem arte aplicada às solicitações teóricas e estéticas de seus inspiradores intelectuais e patronos ²⁵⁴.

O Paraná, tal como o ideário da intelectualidade brasileira ao longo da Primeira República, teve na modernidade e civilidade modelos oportunos para o desenvolvimento do conceito de nação. No movimento paranista, o fato de a música não oportunizar clara e objetivamente do ponto de vista estético, a afirmação de elementos paranistas em uma obra, fez com que a produção musical do movimento valorizasse aspectos tidos como positivos por meio da apreciação de um repertório oriundo da produção musical europeia, tida como culta e civilizada. Ou seja, a ausência de categorias estéticas musicais específicas capazes de representar o movimento de maneira direta, transportou as “solicitações teóricas e estéticas” dos intelectuais engajados para o campo da disseminação e conseqüente fruição de um repertório canônico de tradição europeia, cuja apreciação caracterizaria uma sociedade culta e civilizada.

A partir desta constatação, torna-se compreensível o fato do maestro Romualdo Suriani ter sido abraçado pelo movimento: tratava-se de um disseminador representativo do repertório canônico europeu na cidade de Curitiba, seja nas

²⁵³ A música, a menos que não passe de rabiscos casuais em sons, tem o seu lugar na história geral das ideias, pois sendo, de algum modo, intelectual e expressiva, é influenciada pelo que se faz no mundo, pelas crenças políticas e religiosas, pelos hábitos e costumes ou pela decadência deles; tem sua influência e talvez velada e sutil, no desenvolvimento das ideias fora da música. RAYNOR, *op. cit.*, 1981, p. 14.

²⁵⁴ LEÃO, *op. cit.*, 2007, p. 10.

praças locais, seja no Teatro Guaíra. A revista *Ilustração Paranaense*, veículo de disseminação dos ideais paranistas, indicaria em várias de suas edições a atuação decisiva do maestro frente ao movimento musical local, bem como o discurso engajado da respectiva aceitação do público frente ao seu trabalho ²⁵⁵. Sua atuação, em colaboração com outros musicistas do período, seria marcante para a definição deste repertório no cenário curitibano ao longo das décadas de 1920, 1930 e início de 1940.

Desse modo, no campo da prática musical, a intelectualidade engajada nos ideais paranistas teria como modelo a produção oriunda dos países cultos e civilizados da Europa, modelo este alinhado às premissas da Primeira República. A esporadicidade dos eventos musicais realizados no principal teatro curitibano, associada à diversidade e ecletismo das apresentações oferecidas na cidade, seja no Teatro Guaíra, seja nos demais espaços de sociabilidade musicais, impossibilitava a efetivação de um modelo de plateia em música de concerto tida como adequada. A partir da desarticulação do Guaíra, em 1937, o espaço oficial que concentraria as sociabilidades musicais entrava em período de dormência, e com isso haveria a necessidade de mobilizar novas estratégias para o fomento da prática musical.

Este processo de arrefecimento das práticas culturais em Curitiba, bem como em outros polos brasileiros pode ser explicado pela centralização do poder entre 1937-1945 durante o Estado Novo. O intelectual vinculado às esferas políticas, neste cenário, relacionava-se diretamente com o Estado, razão pela qual a sua atividade está estritamente associada ao poder oficial que possui o poder da “liberdade intelectual”.²⁵⁶ No Paraná deste cenário, a redução da participação e engajamento da intelectualidade durante os primeiros anos da década de 1940 foi agravada pela centralização do poder do Estado, dificultando a consolidação e mesmo sobrevivência das instituições do saber existentes à época ²⁵⁷.

²⁵⁵ “A sala do velho Guaíra parecia transfigurada. Aquele público [...] foi arrebatado e exaltado pela arte de Romualdo Suriani”. **Revista Ilustração Paranaense**, Curitiba, ano IV n.5, mai/1930. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

²⁵⁶ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia do poder*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982, p. 17.

²⁵⁷ PROSSER, Elisabeth S. *Sociedade, Arte e Educação: a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1948)*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2001, p. 226.

Parte significativa das instituições formadas em Curitiba após 1945, apesar de não necessariamente manter relação direta com o estado, são fruto deste novo momento de possibilidades oportunizado pela diminuição do controle estatal e da centralização do poder. Nesse ambiente foram criadas entidades e espaços artísticos, como o *GERPA* ²⁵⁸, o Salão de Belas Artes ²⁵⁹, a *EMBAP* ²⁶⁰ e a *SCABI*. A década de 1940 imprimiria “um roteiro definitivo para a música em Curitiba” ²⁶¹, a partir da criação da *SCABI*, que poderia ser entendida como a instituição de promoção regular de repertório vinculado à música de concerto, ambicionada pela intelectualidade local que buscava dar corpo ao “nivelamento cultural e artístico do Paraná”, características de que Curitiba ainda carecia no campo da música.

3.2 “Do teatro ao concerto”: *SCABI* e a promoção regular de música de concerto em Curitiba

Em cinco de outubro de 1944, na sede do Clube Thalia, intelectuais liderados por Raul Gomes (1889-1975) e Erasmo Pilotto (1910-1990), convocariam um grupo de artistas para estudar a possibilidade de criação de uma entidade de cultura artística de fomento à música de concerto. Raul Gomes indicaria ainda a necessidade de uma instituição desta natureza na cidade, que à época vivenciava

²⁵⁸ *Grupo Editor Renascimento do Paraná*, entidade de edição livros de personalidades reconhecidas da sociedade. “[...] editou mais de dez livros cujos dois primeiros foram Obras de Nestor de Castro e Emiliano Pernetta (1866-1921) e de Erasmo Pilotto (1900-1990)”. GOMES, 1969 apud PROSSER, *op. cit.*, 2001, p. 194.

²⁵⁹ Salão criado para realização de exposições de artes plásticas, dentre as quais aquelas produzidas pelos artistas paranaenses. Fundado em 1944, por iniciativa de Raul Rodrigues Gomes (1889-1975), “[...] Erasmo Pilotto, João Turin (1878-1949), Theodoro de Bona (1904-1990) [...]”. *Ibid*, p. 194.

²⁶⁰ A Escola de Música e Belas Artes do Paraná foi uma instituição de ensino superior fundada em 1948 em um amplo movimento iniciado pela *SCABI*. No ano de 2013 foi integrada à Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba I. “De fato, a criação de uma escola era uma das prioridades da *SCABI*” e nesse sentido “partiu da *SCABI* a ideia de reunir, ainda em 1947, os mais influentes homens e mulheres da cultura local, com o objetivo de encetar uma nova iniciativa organizada junto ao governo [...] A *SCABI* se comprometeria a manter a escola sem ônus para os cofres públicos [...] Os entendimentos, a partir de então, fixaram o compromisso do governo em criar e manter a Escola, sob o regime de autonomia, dando-lhe sede, mobiliário e material didático”. PROSSER, *op. cit.*, 2001, p. 211-212.

²⁶¹ RODERJAN, Roselys Velloso. *Aspectos da Música no Paraná*. In: História do Paraná, v.3. Curitiba: Grafipar, 1969, p.171-205, p. 195.

“completa estagnação”, e a partir disso, sugeriu que lhe fosse atribuída o nome de Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê ²⁶².

[...] foi, então, instituída uma comissão para providenciar a elaboração dos estatutos respectivos. Esta comissão ficou constituída dos Srs. Oscar Martins Gomes [1893-1975], Hugo de Barros [?], Adriano Rubine, Erasmo Pilotto, José Guimarães [?] e Fernando Corrêa de Azevedo [1913-1975]. Falou ainda, na ocasião, em nome da família Itiberê, o Sr. Rui Itiberê da Cunha, agradecendo a homenagem a seu tio, Brasília Itiberê.

Na sede da Academia Paranaense de Letras, então à Rua Monsenhor Celso, teve lugar, a 30 de outubro do mesmo ano, a sessão de inauguração da SCABI. Foram aprovados os estatutos e feitas as eleições para a primeira Diretoria e Conselho Fiscal.

Ficou a primeira Diretoria assim constituída:

Presidente: Fernando Corrêa de Azevedo;

Vice-Presidente: Rui Itiberê da Cunha;

Secretário Geral: Eloi da Cunha Costa;

Secretário: Izidio Petrarca Bocchino;

Tesoureiro: Osvaldo Pilotto;

Bibliotecária: Natália Lisboa;

Diretor da Discoteca: Adriano Rubine;

Foi esta Diretoria empossada em 4 de novembro, no mesmo local, em sessão presidida por Oscar Martins Gomes. O presidente eleito, Prof. Fernando Corrêa de Azevedo, pronunciou um discurso programa, em que estabeleceu as linhas gerais da ação que pretendia desenvolver à frente da SCABI. ²⁶³

Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975) foi eleito presidente da SCABI, e em seu primeiro discurso proferido indicou que a criação da instituição estaria envolvida em um contexto de organizações congêneres, que tomou a si a tarefa de fazer de 1945 um ano de renascimento artístico e literário do Paraná ²⁶⁴. O autor afirmaria ainda que a associação em instituições civis por parte dos intelectuais na capital foi um fator imprescindível para o desenvolvimento das atividades artísticas no estado.

Esta compreensão da intelectualidade sobre a lógica da reestruturação das instituições está diretamente relacionada ao contexto político brasileiro a partir de 1945, marcado por período de efervescências: no plano global, com o fim da

²⁶² Para verificar outras características da criação e atuação da SCABI no contexto local, ver MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 40-56.

²⁶³ *Significação do 15º Aniversário da SCABI: Instituição se firma como um dos maiores patrimônios artísticos do Paraná e do Brasil*. Periódico O DIA, Curitiba, 01 de novembro de 1959. HSCABI – III163. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

²⁶⁴ FERNANDES, Ivan Aguiar. *Apontamentos sobre a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê*. In: III Jornada de Iniciação à Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, 1998. **Anais...** Curitiba: ArtEMBAP, 2000 *apud* PROSSER, *op. cit.*, 2001, p. 197.

Segunda Guerra, caracterizando nova fase nas relações internacionais e nas diversas esferas da vida em sociedade; no plano nacional, demarcado pelo fim do governo ditatorial de Getúlio Vargas e início do movimento de redemocratização institucional nas eleições de 1945 ²⁶⁵, com proposta de governo voltada a uma política econômica orientada na dinâmica do capitalismo mundial do pós-guerra.

Em relação ao fomento das políticas culturais por parte do aparato governamental, o período da redemocratização não ofereceu a mesma dinâmica presenciada durante o Estado Novo. A ausência de ações delimitadas pelo Estado no campo da política pública cultural oficial não significaria, entretanto, inexistência de ações culturais, que seriam mobilizadas por um contexto significativamente polarizado pela guerra fria, no estabelecimento e estruturação de uma indústria cultural que seria fortalecida pelo rádio, cinema e televisão, ampliando espaços e oportunizando maior oxigenação no campo da cultura ²⁶⁶.

Neste cenário de mudanças, os compositores e agentes culturais idealizavam a música de concerto sob uma perspectiva romântico-iluminista, o que comprometia, neste setor específico, a atualização aos novos mecanismos da sociedade capitalista no campo da cultura. Ainda nesse aspecto, esta idealização levava os envolvidos na promoção deste repertório a repudiar tais mecanismos, identificando-os como responsáveis pela divulgação de uma arte “mecanizada e vulgar”, em especial no campo da música popular, ou ainda como os “causadores da morte” da música de concerto. ²⁶⁷.

Compositores, críticos e musicólogos voltavam suas esperanças ao Estado no momento da gradativa abertura capitalista, que passava a oferecer novos produtos que disputavam espaço no campo da música. Nesse sentido, sem um aparato governamental oficial, as instituições de fomento à prática musical seriam convertidas em relevantes veículos de formação e informação da música de concerto realizada, e do mesmo modo, idealizada no cenário nacional.

²⁶⁵ A partir de 1945 o Brasil se transformaria, pela primeira vez, em uma democracia, pois ainda que voltada às elites, estava baseada em eleições livres. “Os analfabetos continuavam sem direito ao voto, e os comunistas eleitos em 1946 foram logo cassados, mas estas restrições não são suficientes para que não se considere democrático o regime de 1945-1964”. BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Burocracia pública na construção do Brasil*. Livro em elaboração. Junho 2008. Disponível em <<http://www.bresserpereira.org.br>> Acesso em 10.jun.2016, p. 54.

²⁶⁶ NASCIMENTO, Alberto Freire. *Política cultural no Brasil: do Estado ao mercado*. In: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - III, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2007, p.1-16, p. 3-4.

²⁶⁷ CONTIER, *op. cit.*, 1988, p. 401.

Tal qual as instituições musicais características das últimas décadas do século XIX e início do século XX do Rio de Janeiro e São Paulo, a SCABI teve como foco primordial a disseminação de repertório oriundo da tradição canônica. Foi a principal responsável pela atualização, em Curitiba, do modelo de música de concerto ambicionada nesta perspectiva de preservação dos “códigos clássico-românticos pela elite burguesa” ²⁶⁸, não se isentando, entretanto, da inserção paulatina de obras e propostas diretamente vinculada ao viés nacionalista em suas temporadas artísticas.

A transcrição da reunião inaugural da instituição foi constantemente reimpressa nas datas comemorativas do aniversário de fundação da SCABI, demonstrando em certa medida o alcance desta entidade na capital paranaense, ao passo em que reafirmava a intenção dos envolvidos em monumentalizar o evento inaugural de fundação da SCABI. Celebrando os 15 anos de existência da SCABI esta notícia foi transcrita no periódico *O Dia* de 1 de novembro de 1959 ²⁶⁹, e do mesmo modo, na celebração dos 20 anos de atividades, jornais como *O Estado do Paraná* ²⁷⁰, *Diário do Paraná* ²⁷¹, divulgaram a notícia em 30 de outubro de 1964.

3.2.1 “Garantia de representatividade”: estratégias de organização da SCABI

A SCABI, no inciso 1º do seu Estatuto, indica a associação direta desta com a memória do compositor Brasília Itiberê, musicista paranaense, nascido em Paranaguá, a 1º de agosto de 1846, “pioneiro da música brasileira como autor da histórica Sertaneja” ²⁷². Tal associação, naturalmente intencional, demonstra o interesse da instituição em vincular suas atividades ao movimento de afirmação das

²⁶⁸ Termo utilizado para indicar as permanências estéticas da tradição musical dos séculos XVIII e XIX no consumo musical da elite. *Ibid.*, p. 429.

²⁶⁹ *Significação do 15º Aniversário da SCABI: Instituição se firma como um dos maiores patrimônios artísticos do Paraná e do Brasil*. Periódico *O DIA*, Curitiba, 01 de novembro de 1959. HSCABI – III163. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

²⁷⁰ *SCABI comemora hoje 20 anos a serviço da arte*. Periódico *ESTADO DO PARANÁ*, Curitiba, 30 de outubro de 1964. HSCABI – IV124. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

²⁷¹ *SCABI completa hoje 20 anos*. Periódico *DIÁRIO DO PARANÁ*, Curitiba, 30 de outubro de 1964. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

²⁷² Estatuto da *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê* – 1944, p. 1.

manifestações artísticas por meio da construção de uma identidade local. Em semelhança aos artistas plásticos do movimento paranista, a SCABI também acabou por oferecer “favores estéticos” ²⁷³ à intelectualidade no processo de divulgação do movimento, inclusive para outros polos brasileiros, já que esta entidade acabou por extrapolar o cenário paranaense.

Como exemplo desta realidade, em 1969, comemorando os 25 anos de atuação da entidade, Andrade Muricy assinou artigo no periódico *Diário do Paraná*, cópia de uma coluna publicada no Rio de Janeiro em 20 de novembro de 1969. Ao falar da SCABI, o autor destinou mais de dois terços da matéria elencando as qualidades da música *A sertaneja* – de Brasília Itiberê – e seu caráter pioneiro no cenário nacional, indicando que a escolha da SCABI em homenagear o referido compositor confere à instituição “uma garantia de representatividade não somente local ou estadual, mas também nacional” ²⁷⁴.

Do mesmo modo, no ano de 1960 a SCABI ofereceria um prêmio no valor de Cr\$ 50.000,00 para o Concurso Nacional de Piano da Bahia, que receberia o nome de “Festival Brasília Itiberê” ²⁷⁵. Confirmando a realização do evento, Fernando Corrêa de Azevedo foi convidado pela *Associação Bahiana de Arte* para acompanhar o concurso, cuja premiação confirmava, novamente, o nome do compositor paranaense em evento que contou com ampla cobertura nos periódicos nacionais ²⁷⁶. Este exemplo demonstra a estratégia de estabelecimento da instituição sobre questões musicais em cenário mais amplo, com financiamento de um concurso instrumental em outro estado que levasse não apenas o nome da SCABI, mas do patrono paranaense Brasília Itiberê, para além da sua abrangência local.

Tal qual o padrão de arrecadação para custeio de atividades artísticas, a SCABI era formada por sócios “de várias classes”: *fundadores*, englobando os indivíduos que subscreveram a ata inaugural da entidade; *contribuintes*, indicados

²⁷³ LEÃO, *op. cit.*, 2007, p. 10.

²⁷⁴ MURICY, Andrade. A SCABI. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ, Curitiba, 20 de novembro de 1969. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

²⁷⁵ *Relatório do ano de 1960*. 856 FOLR, **1961**, SCABI. 20.02.1961.

²⁷⁶ Confirmando o alcance do evento, periódicos indicariam que “o *Concurso Nacional de Piano* terá lugar na cidade do Rio de Janeiro durante o mês de maio, depois das provas regionais realizadas em Fortaleza, Recife, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo e Porto Alegre”. *Concurso Nacional de Piano*. Periódico O DIA, Curitiba, 25 de março de 1960. HSCABI – IV3. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

por outros associados e aceitos pela diretoria; *adidos*, envolvendo membros familiares das categorias anteriores, cujo vínculo era mantido mediante pagamento de mensalidades; *benemérito*, aqueles considerados merecedores do título pela assembleia geral, tendo prestado serviços considerados relevantes. As mensalidades recebiam ajuste em ocasiões estipuladas pela instituição, geralmente indicadas nos periódicos locais, programas de concerto de encerramento das temporadas artísticas ²⁷⁷ e filipetas de avisos aos sócios. Para o controle administrativo estas alterações eram registradas nos relatórios financeiros anuais ²⁷⁸.

Em termos comparativos, a imprensa diária procurou demonstrar que a qualidade dos concertos promovidos pela SCABI era inversamente proporcional ao valor do ingresso, indicando os preços pagos nas principais casas de espetáculo em São Paulo e no Rio de Janeiro:

Joia: Cr\$ 500,00, pagável em cinco prestações de Cr\$100,00 [...]. Mensalidades – Cr\$ 20,00 para a pessoa do sócio, e mais Cr\$ 10,00 por cada pessoa da família, a vigorar de 1º de janeiro de 1952. Segundo a fórmula aprovada, o sócio isolado pagará Cr\$ 20,00. O sócio-casal pagará Cr\$ 30,00 e sempre com aumento de Cr\$ 10,00 por pessoa da família que frequentar a Sociedade [SCABI].

A taxa de 10 cruzeiros por pessoa ao invés de 5 cruzeiros, como era antigamente ainda está muito aquém do que cobram nas Culturas Artísticas das outras cidades, onde a base é de Cr\$ 50,00 por pessoa. Realmente, ouvir-se um concerto como o do Quarteto Húngaro, por exemplo, por 10 cruzeiros é uma coisa ridícula, sabendo-se que as cadeiras para esse mesmo concerto no Rio e em São Paulo foram vendidas a 230 cruzeiros ²⁷⁹.

A SCABI manteve, no primeiro ano de atuação, uma atividade com número expressivo de 26 concertos ²⁸⁰. Destes, treze foram direcionados exclusivamente para os sócios, oito concertos para a juventude, três concertos públicos e dois outros para operários. A estimativa de assistência indicada no relatório do primeiro ano de

²⁷⁷ “Aviso: a Diretoria da SCABI avisa aos senhores associados que a partir de 1º de janeiro de 1964 a joia passará a Cr\$ 5000,00”. **Programa de Concerto Oscar Borgerth – violinista brasileiro**. 355º Concerto da SCABI. 677 FOLR, 1963, Curitiba. **SCABI**, 29.11.1963.

²⁷⁸ “Em 10.10.62 houve a segunda Assembleia Geral, [...] onde ficou determinado o aumento das mensalidades de Cr\$ 100,00 para Cr\$ 200,00”. *Relatório do ano de 1962*. 859 FOLR, **1963**, SCABI. 20.02.1963.

²⁷⁹ *SCABI – eleita a nova Diretoria – Elevação de joias e mensalidades em 1952*. Periódico O DIA, Curitiba, 25 de dezembro de 1952. HSCABI – III33. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

²⁸⁰ *Relatório do ano de 1945*. 845 FOLR, **1946**, SCABI. 11.03.1946.

atividades informou um total de 17.700 ouvintes, fato inédito para a cidade até então, amplamente divulgado em periódicos locais ²⁸¹.

Os relatórios referentes aos dois primeiros anos de atuação da SCABI são representativos para a análise, pois indicam as linhas de atuação ambicionadas pela instituição frente às demandas sociais de parcela da população curitibana ao início das atividades. Dentre estes destacam-se: a questão da sede da entidade, a discoteca e a irradiação da instituição fora do Paraná.

3.2.1.1 O caso da Discoteca Pública de Curitiba

Objetivo caro à disseminação de repertório de concerto, a instalação de uma Discoteca pública em Curitiba foi projeto traçado no ano de inauguração da SCABI ²⁸² cuja sede já havia sido cedida pela prefeitura, na praça Tiradentes. A intervenção de Raul Gomes e Andrade Muricy seria fundamental para a concretização da empreitada, possivelmente interferido em favor da aquisição de discos duplicados que a *Discoteca Pública do Rio de Janeiro* havia recentemente adquirido nos Estados Unidos.

Este modelo, inspirado em iniciativas estabelecidas em outros polos, encontraria eco na proposta paulista, centralizado na figura de Mário de Andrade antes mesmo do vínculo deste com o Departamento de Cultura do Município, tinha intuito de dotar a cidade de uma discoteca pública brasileira. Para ele, todas as instituições de ensino musical deveriam possuir aparelho fonográfico e uma discoteca, que seriam convertidos em recursos didáticos ao professor de história da música, de estética, e mesmo ao professor de instrumentos no trato com seus alunos. O autor defendia a ideia de criação de um arquivo de discos público que se vinculasse às pesquisas musicais ²⁸³.

²⁸¹ *Perto de 18 mil pessoas assistiram os concertos da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê no ano passado.* Periódico O DIA, Curitiba, 14 de maio de 1946. HSCABI – I12. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

²⁸² Apesar de ter sido intermediada via Discoteca do Rio de Janeiro, o modelo de organização, em Curitiba, seria baseado na *Discoteca Pública Municipal de São Paulo*. DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 111.

²⁸³ A Discoteca Pública Municipal estaria relacionada à tentativa prática da criação – por meio da educação musical de compositores e ouvintes a partir da pesquisa de material folclórico e fonético que a instituição cuidou de recolher e preparar para consultas – de uma música verdadeiramente nacional. MOYA, Fernanda Nunes. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto*

A Discoteca Municipal de São Paulo foi criada em 30 de maio de 1935, tendo Oneyda de Alvarenga como diretora. A proposta para a Discoteca objetivava à coleção de discos de música de concerto nacional, música popular nacional de interesse folclórico e do mesmo modo música popular, de concerto e de interesse folclórico estrangeira ²⁸⁴. Após o início das atividades, realizando o registro de música de concerto paulista por meio das gravações da obra de Francisco Mignone, bem como da coleta de folclore musical iniciado em 1937 com a ida de Camargo Guarnieri para a Bahia, foi estruturada, em conjunto ao Departamento de Cultura, a Missão de Pesquisas folclóricas, de fevereiro a julho de 1938 ²⁸⁵. Como concretização do projeto, foi criado o Curso de Etnografia e Folclore, a cargo da antropóloga Dina Lévi-Strauss (1911-1999) via Departamento de Cultura de São Paulo, cujo objetivo era formar pesquisadores e dar subsídios para futuras coletas etnográficas. Esta conjuntura de frentes de atuação caracterizaria a função da Discoteca como o centro da investigação sobre as raízes brasileiras, ao mesmo tempo em que ofereceria o espaço para preservação de um patrimônio que dava seus primeiros passos.

Para a efetivação do desenvolvimento das artes no Brasil, os intelectuais, em especial Mário de Andrade, acreditavam na integração de três propósitos, relacionados ao direito à pesquisa estética, a contínua atualização da Inteligência artística brasileira, e por fim o estabelecimento de uma consciência criadora nacional ²⁸⁶. Para colaborarem efetivamente neste propósito, as instituições culturais deveriam levar estas prerrogativas como princípio basilar de suas atividades. Vinculada diretamente às propostas de Mário de Andrade, a Discoteca Pública de São Paulo procurou atender a estes propósitos, justamente como uma instituição cultural de efetivação da ação da intelectualidade.

modernista para a música nacional. 2010, 143f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis, 2010, p. 43.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 88-89

²⁸⁵ Chefiada pelo engenheiro e arquiteto Luís Saia (1911-1975), uma equipe percorreu partes das regiões norte e nordeste brasileiro, no intuito de registrar as manifestações culturais e folclóricas, em especial de dança e música. Sobre a viagem de pesquisa folclórica, ver CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. 1994, 467f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

²⁸⁶ COLI, Jorge. *Manifesto editorial*. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). Mário de Andrade, hoje. Cadernos Ensaio 4. SP: Ensaio, 1990, p. 11.

Em Curitiba, cidade em que as práticas voltadas à música de concerto ainda se configuravam, este modelo estruturante não se traduziria em representação imediata, uma vez que, apesar da ideia da Discoteca ser influenciada pela proposta grandiloquente de São Paulo, em Curitiba o modelo, de início, parecia mais modesto. Tinha como proposta inicial oferecer sessões diárias de audições de repertório de concerto, e para concretizar tal empreitada, receberia os referidos discos da Discoteca Pública do Rio de Janeiro.

O diretor da Discoteca Pública do Rio de Janeiro doou à Cultura Artística Brasília Itiberê uma duplicata da discoteca recebida dos Estados Unidos e enriquecida com grande variedade de discos nacionais. Sobe a perto de Cr\$ 100 mil cruzeiros o valor dos discos recebidos nessa doação ²⁸⁷.

Outra característica foi a inviabilidade econômica inicial no processo de remoção do referido acervo para a capital paranaense, natural para uma instituição privada recém-fundada. Nesse aspecto, seria necessária a intervenção do governo estadual para a conclusão da aquisição e transporte da discoteca, do Rio de Janeiro a Curitiba. Um dos associados da SCABI, Oscar Martins Gomes ²⁸⁸, à época Secretário do Interior, Justiça e Segurança Pública indicaria ao Delegado do Estado do Paraná no Rio de Janeiro para que remetesse a discoteca para Curitiba, com despesas “por conta do Governo do estado”.

Com as garantias de aquisição e transporte da discoteca, o plano de continuidade do projeto tencionou à instalação de aparelhos de som na sede concedida. Para a formação de funcionários, a instituição tinha interesse em solicitar à Diretoria Geral de Educação a designação de uma ou mais professoras que, pagas pelos cofres do estado, trabalhariam na Discoteca Pública. A SCABI, a partir de então, encaminharia as professoras para a realização de curso de aperfeiçoamento no Rio de Janeiro e São Paulo, para o conhecimento e estudo da organização das discotecas daquelas cidades, no intuito de reproduzi-las em Curitiba.

²⁸⁷ *Relatório do ano de 1945*. 845 FOLR, **1946**, SCABI. 11.03.1946.

²⁸⁸ Oscar Martins Gomes, (1893-1977) foi escritor, advogado e professor da cadeira de Direito Internacional na Universidade do Paraná a partir de 1927, além de ter sido Secretário do Interior, Justiça e Segurança Pública em 1945 e presidente do Instituto dos Advogados do Paraná. Atuou em diversas instituições, dentre as quais destacam-se a SCABI, EMBAP, Casa de Alfredo Andersen e na Comissão de Folclore da UNESCO. PROSSER, *op. cit.*, 2001, p. 191.

A discoteca, que permaneceria aberta diariamente para a consulta pública, daria suas audições regulares de discos para adultos e crianças, com comentário das peças e seus respectivos autores. Tratava-se, portanto, de um espaço destinado à fruição e formação de plateia, e ao se levar em consideração as ambições da SCABI bem como as demandas da intelectualidade local, é possível indicar que o interesse gravitava na disseminação de repertório canônico de concerto que almejava ver cristalizado na sociedade curitibana.

Como se vê, o projeto de instalação da Discoteca estava encaminhado, com garantias de parceria com agentes do município e do estado. Entretanto uma pequena nota no relatório do ano seguinte indicou, sem maiores detalhes, que o acervo havia sido redirecionado para outro espaço artístico.

Infelizmente falharam as provisões desta diretoria para a fundação da *Discoteca Pública de Curitiba*. Por motivos ainda não bem esclarecidos, a discoteca doada à SCABI pela *Discoteca Pública do Rio de Janeiro* foi desviada para o *Museu Imperial de Petrópolis*, tendo-nos sido enviados apenas 130 discos norte-americanos, na sua maioria de música popular, acompanhados da promessa de um futuro envio de discos de melhor qualidade²⁸⁹.

Em 1946 foi celebrado, no Rio de Janeiro, o centenário da Princesa Isabel e nesse aspecto a discoteca seria alocada no Museu Imperial como parte das aquisições comemorativas. “Ontem, o Museu Imperial inaugurou sua discoteca pública, ofertada pelo Serviço de Divulgação Cultural da Diretoria de Educação e Cultura do Distrito Federal”²⁹⁰, afirmou a nota, e com esse redirecionamento, sem maiores detalhes aos associados, chegou ao fim a investida da SCABI da Biblioteca antes mesmo da sua inauguração. Este seria o primeiro de outros projetos da instituição dificultados pela intermediação de órgãos estaduais que acabaram por cancelar verbas ou mesmo, como é o caso, renegociar e realocar acervos úteis ao funcionamento da SCABI.

Para além da problemática de negociação e viabilização do projeto, desta investida inicial é possível destacar os interesses de representação direta da SCABI em setores administrativos públicos, seja no âmbito municipal, seja no âmbito estadual. Do mesmo modo, este projeto destaca o trabalho direcionado para a

²⁸⁹ *Relatório do ano de 1946*. 845 FOLR, 1947, SCABI. 09.09.1947

²⁹⁰ Periódico A NOITE. Rio de Janeiro, 29 de junho de 1946. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00155_348970. Pasta 1946, Edição 12324.

formação de plateia em música de concerto, ao indicar a pequena quantia de discos de “musica popular norte americana” e o interesse na promessa de envio de fonogramas “de melhor qualidade” relacionados aos cânones da música de concerto, que a esta época eram constantemente revisitados e reinterpretados pelos principais maestros internacionais.

A concretização dos “apenas” 130 discos norte-americanos de música popular, em somatória à promessa por discos de “melhor qualidade” indicam o posicionamento da SCABI neste processo: o interesse maior residia no recebimento dos fonogramas de música de concerto para concretização de um projeto de afirmação de repertório da tradição europeia a ser efetivado na sociedade local. Tendo em vista que o projeto de discoteca estaria já encaminhado, a sede e a organização estariam ao que consta, asseguradas, seria possível à SCABI colocá-lo em funcionamento inicial para, gradativamente, reivindicar novos esforços na manutenção e ampliação de seu acervo.

Este interesse pelos discos era respaldado por um nascente mercado que se caracterizava pela ampla difusão musical nas gravações de grandes conjuntos orquestrais. Nos Estados Unidos, o principal representante a incorporar esta imagem e massificar a disseminação de música orquestral foi o maestro italiano Arturo Toscanini (1867-1957). Esta personificação de Toscanini frente à orquestra seria uma invenção americana “fabricada para uma nação com aspirações globais, uma mídia monolítica que prosperava em certezas simplórias e uma fé monoteísta em ídolos únicos” ²⁹¹.

Toscanini seria convidado pela NBC (*National Broadcasting Company*) para dirigir uma orquestra com 92 *virtuoses* com os quais daria inicialmente dez concertos em seus estúdios, além da obtenção exclusiva dos direitos de lançamento de discos de Toscanini com o selo de sua empresa matriz, a RCA (*Radio Corporation of America*). Em uma disputa direta com outros selos, a figura deste maestro prevalecia com a garantia de uma música com qualidade na execução, e do mesmo modo, seus discos podiam ser comprados com segurança e exibidos com “total confiança na estante da sala de visitas como um indicador dos valores culturais do dono da

²⁹¹ LEBRECTH, *op. cit.*, 2002, p. 102.

casa”, sendo o primeiro maestro para um público de massa e o único que a maioria das pessoas seria capaz de nomear ²⁹².

A figura de Toscanini como o representante de um período de ampla difusão musical pelos meios de gravação, vem ao encontro do estabelecimento da música de concerto em um contexto em que esta passava a proliferar no rádio e no disco. Entre as décadas de 1930 e 1940, os Estados Unidos estariam inseridos em um processo de estabelecimento de instituições culturais e de novos meios de difusão que constituiriam um novo mercado de música. Esta onda de difusão da cultura na América tinha como objetivo, no plano ideológico, estabelecer uma maior relação com os países da América do Sul, buscando abranger maiores espaços de conexão e minimizar a influência exercida pelas potências do Eixo no continente.

Em parceria com entes governamentais, contando do mesmo modo com a colaboração de entidades associativas e empresas privadas, o movimento da Política da Boa Vizinhança fomentou diversas iniciativas culturais de integração entre os Estados Unidos e demais países da América do Sul. A partir da reativação da União Pan-Americana, foi criada a OCIAA (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*), departamento cuja função seria construir nova organização diplomática no governo de Franklin Roosevelt ²⁹³. Para tanto, este organismo teria como objetivos desenvolver relações comerciais e culturais entre as repúblicas americanas, ampliar a simpatia pelos valores do ocidente, bem como o espírito de cooperação entre as Américas no interesse da defesa do hemisfério, e nesse intuito, instrumentalizar a hegemonia norte americana nas Américas ²⁹⁴.

Nos primeiros anos de atuação, a OCIAA financiaria a produção de filmes, programas de rádio, aquisições de livros, publicações de revistas, exposições de arte e expedições arqueológicas. Em especial a produção cinematográfica americana deste período, foi representativa no processo de penetração da Política da Boa Vizinhança, e um exemplo memorável desta aproximação ideológica pode

²⁹² *Ibid.*, p. 110.

²⁹³ Bem posicionado no cenário do empresariado, a direção do OCIAA ficou a cargo de Nelson Rockefeller, dotado de carisma pessoal e facilidade de estabelecer relações. No cenário de relações exteriores, Rockefeller tinha como característica “certa dose de flexibilidade ideológica [...] Com a mesma naturalidade com que escrevia para Getúlio Vargas [...] transitava entre os intelectuais e artistas de esquerda latino-americanos com facilidade” TOLEDO, Carolina Rosseti. *As doações de Nelson Rockefeller no Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. 2015, 207f. Dissertação (Mestrado em História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p. 45.

²⁹⁴ *Idem.*

ser verificada na caracterização do longa metragem “*Saludos Amigos*” de 1942 ²⁹⁵. Dada a representatividade de Walt Disney e sua companhia no mercado da América do Sul, houve o convite do governo norte-americano para que Disney criasse um projeto de filme sobre os países vizinhos. Como uma espécie de embaixador da boa vontade, ele realizaria uma viagem com sua equipe com itinerário que compreendia Rio de Janeiro, Buenos Aires, Peru, Chile e Bolívia para a confecção do longa metragem.

Durante as três semanas em que estiveram no Brasil, Disney ouviu a versão de Aquarela do Brasil de Ary Barroso, um samba exaltação característico do delineamento da identidade brasileira, uma visão idealizada do país e do brasileiro. Do ponto de vista do arranjo musical, a orquestração com referências à música americana do período – *big bands* – feita pelo compositor e arranjador Radamés Gnattali, evidencia a internacionalização da cultura brasileira, associada a este contexto de aproximações com a produção norte americana ²⁹⁶.

Este cenário ilustra a ampliação potencializada pela indústria cultural, incrementando novas propostas de atuação do mercado musical americano no Brasil, visto como oportunidade para os brasileiros extrapolarem as limitações do meio musical pelo acesso ao público de concertos norte-americano e às gravadoras e editoras de partitura.

Os norte-americanos exerceriam um misto de função de Estado e projeto pessoal: por um lado estavam articulados com os objetivos da política norte-americana de exercer influência no continente através de um *soft power* aplicado em forma de colaboração cultural. Por outro lado, os modernistas norte-americanos viam-se como setor desprivilegiado dentro do mercado de música do próprio país, voltado em sua maior parte para a tradição musical europeia e ocupado principalmente por imigrantes europeus fugidos do nazi fascismo ²⁹⁷.

²⁹⁵ O filme retrata quatro pequenas histórias que envolvem cinco países: Brasil, Argentina, Chile, e Peru e Bolívia. Além das animações, foram incluídos registros da passagem da equipe de Disney pelos países visitados, compondo uma espécie de documentário da viagem. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CODjUu0Y6vs>> Acesso em 10.jun.2016.

²⁹⁶ O arranjo constrói equilíbrio entre sonoridades associativas às *big bands* do jazz, em registro orquestral, mantendo, simultaneamente, a tradição rítmica do samba, “criando um paradigma estilístico”. NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007b, p. 44.

²⁹⁷ EGG, André. *Modernismo musical e colaboração internacional na política da Boa Vizinhança*. IN: Revista Baleia na Rede – estudos em arte e sociedade, Marília, v.1 nº 10, p. 62-81, 2013, p. 63.

Em relação às radiodifusões, a NBC destacaria em 1940 a turnê *Toscanini Orchestra*, realizando 16 concertos em capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu e Buenos Aires, tendo “grande importância simbólica, principalmente pela dimensão midiática mundial já assumida pela figura do regente” ²⁹⁸. A apresentação deste conjunto teria impulsionado ainda, em 1940, um movimento no Rio de Janeiro de criação de uma orquestra sinfônica, neste espaço simbólico de trocas culturais no momento em que se buscava ressaltar e divulgar as qualidades artísticas do país, frente à política da boa vizinhança norte americana, ao mesmo tempo em que internamente se vislumbrava suas carências.

A proposta da Discoteca a ser criada em Curitiba pela SCABI encontra eco nesta dinâmica de fomento e trocas entre Brasil e Estados Unidos. Apesar de acessar o conteúdo da discoteca norte americana por intermédio da Discoteca do Rio de Janeiro, mais especificamente das “cópias dos discos duplicadas”, este vínculo poderia ser posteriormente ampliado. Entretanto, esta iniciativa de aquisição de uma discoteca pública para a cidade, ainda que frustrada, confirma a inegável influência da política da boa vizinhança exercida sobre os principais polos brasileiros, oferecendo novas possibilidades na dinâmica de circulação de produtos culturais. No caso da música de concerto, esta circulação esteve pautada tanto nas transmissões radiofônicas e mesmo pelo intermédio das boas gravações de orquestras norte americanas, além da circulação de obras de compositores brasileiros no repertório de concerto de orquestras norte americanas ²⁹⁹.

A aquisição de “fonogramas de qualidade” ressaltaria a relevância da SCABI e seu papel formativo em relação ao repertório de concerto em Curitiba. No momento em que determinado conjunto de discos se transforma em legitimador cultural, tais como aqueles cujas obras foram gravadas pela orquestra de Toscanini, verifica-se que a abordagem na criação de uma discoteca, por meio da atuação dos administradores culturais da cidade, se transformava em uma necessidade. A criação de organismos musicais efetivos e estáveis seria o próximo passo neste processo de formação do público, inclusive como efetivação do repertório canônico das audições idealizadas na discoteca.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 71.

²⁹⁹ A orquestra do maestro Leopold Stokowski (1882-1977), rival direta do conjunto de Toscanini, incorporaria em suas turnês, obras de compositores brasileiros: 1ª Fantasia Brasileira de Francisco Mignone e Momo Precoce de Villa-Lobos. Além destes, Camargo Guarnieri seria um dos principais figuras no intercâmbio musical com os EUA. EGG, *op. cit.*, 2013, p. 72;76.

O musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, irmão do presidente da SCABI, seria outro intelectual que verificaria no fonograma potencial para abordagem, análise e preservação da música. Nesse sentido, o pesquisador desenvolveria um projeto semelhante ao da Discoteca Pública de São Paulo, ao estabelecer o Centro de Estudos em Folclore na Escola Nacional de Música, atual Universidade Federal do Rio de Janeiro. Este Centro, laboratório de sua disciplina de Folclore, abrigaria materiais recolhidos de quatro viagens realizadas pelo autor ao longo da década de 1940, entre os anos de 1942 e 1946³⁰⁰.

Em 1941, Luiz Heitor foi convidado para uma viagem aos Estados Unidos, passando seis meses em Washington, no intuito de realizar trabalho como consultor da então recém-formada divisão de Música da União Pan-Americana, dentro da perspectiva da política da boa vizinhança. Neste período pôde estabelecer intercâmbio com a Biblioteca do Congresso, em especial com o setor *Archives of American Folk Song* coordenada por Alan Lomax “responsável por um das maiores coleções de música folclórica dos EUA”³⁰¹.

O setor chefiado por Lomax abrigaria uma grande coleção de registros musicais folclóricos das Américas, e a partir dessa interação, estabeleceu-se cooperação com a Escola Nacional de Música para obtenção de registros musicais brasileiros. O material e aparelhos de gravação, bem como as despesas de viagem ficariam a cargo da Biblioteca do Congresso, e à Escola Nacional de Música competia a organização e execução do projeto. A partir desta parceria, o Centro de Estudos de Folclore seria estabelecido e a coleta de materiais seria iniciada nos estados de Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1944) e Rio Grande do Sul (1946)³⁰².

Com a criação do Centro de Estudos em Folclore, Luiz Heitor foi considerado relevante personagem no trabalho de investigação folclórica, e o fato de ter assumido a primeira cadeira de Folclore oferecida na Universidade do Brasil

³⁰⁰ Hoje Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Responsável pela curadoria do acervo do Centro, e integra a Coleção de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo cerca de 300 discos gravados em campo pelo pesquisador e seus colaboradores, além de uma série de documentos em papel, entre eles projetos, cartas, transcrições de músicas, relatórios, fotografias, cadernos de campo.

³⁰¹ ARAGÃO, Pedro de Moura. *O acervo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1942-1946) na Escola de Música da UFRJ: uma apreciação histórico etnográfica*. In: II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia - II, 2004, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2004, p. 2.

³⁰² MENDONÇA, Cecília. *A coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio*. 2007, 134f. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007, p. 50-62.

trouxo a esta status de campo de estudos superiores. A disciplina era obrigatória aos alunos dos cursos de Composição, indicando nesta estratégia, as propostas modernistas de Mário de Andrade, que buscavam a cientificidade no estudo do folclore, e priorizavam o subsídio de material da música folclórica para as composições musicais ³⁰³.

Na orientação do projeto estético proposto por Mário de Andrade no campo da produção cultural, houve dificuldade em coloca-la em pleno funcionamento para além dos seus interlocutores e adeptos diretos, uma vez que esta não era “sustentada por nenhuma força social no âmbito nacional politicamente organizada”. Do mesmo modo não houve uma política de preservação socialmente mais abrangente, e com isso os recursos federais seriam captados por uma elite cultural que no Estado e no mercado cultural tinham como *mot* transformar a experiência cultural da nova elite urbano-industrial – experiência esta que não rompia com a experiência cultural da oligarquia rural, ao contrário, “cristalizava-a pelo tombamento” – em experiência nacional ³⁰⁴.

É preciso ter em mente que a SCABI se constituía enquanto instituição privada de promoção de concertos. Apesar de ser possível detectar aproximação de Fernando Corrêa de Azevedo para com as propostas vigentes da intelectualidade frente à produção musical de carácter nacional, ele respondia a uma entidade musical que tinha uma orientação estética delimitada, até aquele momento, pelo repertório da tradição dos séculos XVIII e XIX, e que precisaria então ser direcionada para sua ampliação. Além do conselho diretivo, havia as assembleias dos associados da SCABI, em que se detalhavam as frentes de atuação em um cenário específico e restrito, e, portanto, havia a necessidade de incutir propostas estéticas e seus respectivos repertórios, em um processo mais profundo de formação dos seus associados. Apesar de haver certa autonomia da direção da SCABI na contratação de intérpretes e conjuntos, como se verá, esta negociação estava mais associada à viabilidade financeira da instituição e à possibilidade de trânsito e agenda da SCABI e dos contratados.

³⁰³ CAVALCANTI, Jairo José Botelho. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na Historiografia musical brasileira: História, ideologia e sociabilidade*. 2011, 228f. Tese (Doutorado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 93-94.

³⁰⁴ FALCÃO, Joaquim. *Política Cultural e Democracia: a preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. In: MICELI, Sérgio; MACHADO, Mário Brockmann (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. SP: Difel, 1984, p. 29.

3.2.1.2 Divulgação no cenário local – nacional

A SCABI tinha como proposta inicial divulgar suas atividades por meio da irradiação em matérias de periódicos de outros estados, visando a dar conhecimento das empreitadas da SCABI, causando boa impressão nos artistas dos grandes centros do país e facilitando os termos de uma possível contratação. Para efetivar esta divulgação, a SCABI contaria com a representatividade de seu presidente e o alcance de uma associação de intelectuais paranaenses em outras cidades do país.

A *Revista Brasileira de Música*, publicada entre os anos de 1934-1946, sob a direção de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, oportunizaria a intermediação desta divulgação ao longo do ano de 1945 ³⁰⁵. Logicamente, este processo era facilitado pelo parentesco que unia o presidente da SCABI e o musicólogo carioca, abrindo espaço em uma revista representativa no meio intelectual de música.

Além da representatividade de Luiz Heitor no meio musical, Andrade Muricy seria responsável pela divulgação da instituição no *Jornal do Comércio*, contando a SCABI com mais um crítico representativo no cenário carioca. A liberdade de trânsito de Andrade Muricy nos círculos musicais e o conhecimento desta realidade no Rio de Janeiro seria outra faceta importante à SCABI, e do mesmo modo as críticas e matérias sobre a instituição paranaense também ganhariam mais espaço para divulgação. Por fim, João Itiberê da Cunha ampliaria o alcance da SCABI no *Correio da Manhã*, também no Rio de Janeiro.

Os balancetes anuais da instituição demonstram valores que representam a propaganda da SCABI fora do cenário curitibano, com demonstrativo de finanças anuais de atividades direcionadas especificamente para o setor de “anúncios na imprensa”. Em balanço financeiro de 1952, a SCABI teria gasto Cr\$ 300,00 e mais “cinco ações no Jornal da Música - Cr\$ 1.000,00”, em 1954 Cr\$ 4.822,00, em 1955 o valor seria de Cr\$ 16.400,00, incluindo neste ano o anúncio na rádio local no valor de Cr\$ 60,00. Em 1956 não são indicados anúncios, apenas uma menção a “editais

³⁰⁵ A *Revista Brasileira de Música*, uma das principais revistas de divulgação musicológica do Brasil, atuante entre os anos de 1934-1945, esteve a cargo do musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo até 1944. Seu retorno data de 1981 sob os cuidados da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. CAVALCANTI, *op. cit.*, 2011, p. 22.

publicados na imprensa” no valor de Cr\$ 600,00; no ano de 1957, o valor de divulgação seria de Cr\$ 2.400,00, em 1958 e 1959 seriam gastos Cr\$ 3.200,00 e no ano de 1960 são indicadas “publicações” no valor de Cr\$ 7.600,00 ³⁰⁶.

Tais investimentos em divulgação buscavam claramente uma relação de ampliação da visibilidade da instituição em Curitiba e em outras cidades. No cenário local, relacionado à divulgação das empreitadas da SCABI no intuito de ampliar seu quadro de associados, e em escala nacional, uma tentativa de fazer com que a “Sociedade Artística goze, nos meios mais adiantados do país de uma fama, reputação e bom nome dignos das mais antigas e respeitáveis sociedades musicais do Brasil” ³⁰⁷.

Esta citação, extraída da afirmação do presidente da instituição, ressalta a ideia de respeitabilidade buscando estabelecer um padrão de tradição, observável nas instituições “mais antigas” do país. Em um espaço de intermediação comercial para a música de concerto, a SCABI deveria oferecer uma imagem característica deste modelo de instituição cultural tradicionalizada e com boa reputação, tanto no aspecto de gerenciamento, por meio de uma negociação positiva com os intérpretes contratados, e do mesmo modo por meio de uma participação ativa de seu público apreciador.

A experiência é mediada pela intervenção daqueles que direcionam suas funções enquanto organizadores dos projetos culturais, e tal caráter mediador é função dos intelectuais. Os intelectuais são indivíduos que participam das práticas sociais, sintetizam, sistematizam as ideias de um grupo social e propõem bases de ação. A partir desta realidade, a intervenção dos intelectuais contribui para a organização da vida prática, do mesmo modo pela síntese e sistematização dos projetos de diferentes áreas. No caso paranaense, percebe-se a existência de um espaço de produção cuja associação se dava em intrínseca relação com as elites políticas e econômicas. No campo da produção cultural esta ideia se faz valer, e em relação aos envolvidos diretamente no trabalho com a SCABI, ou mesmo apoio declarado às iniciativas da instituição, percebem-se indivíduos engajados em

³⁰⁶ *Balancetes da SCABI*, compreendidos entre os anos de 1952-1960. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

³⁰⁷ *Relatório do ano de 1945*. 845 FOLR, 1946, SCABI. 11.03.1946.

diferentes esferas políticas da cidade, cujo perfil interdisciplinar e interinstitucional contribuiria para a caracterização das principais iniciativas no campo das artes ³⁰⁸.

No caso da SCABI, percebe-se o estabelecimento de uma rede de colaboração entre os articuladores culturais deste período, quer pela relação de parentesco, quer pela proximidade de interesses. Naturalmente, esta interação buscava dar prosseguimento às demandas verificadas por este mesmo grupo, encabeçando projetos, colocando-os em funcionamento, e do mesmo modo estabelecendo relações para ampliar suas possibilidades de visibilidade, tal como o exemplo desta interação do presidente da SCABI com as personagens do cenário musical das principais cidades brasileiras. Mais que isso, estrategicamente, no caso da SCABI, eram personagens com voz em periódicos do Rio de Janeiro, críticos musicais cuja opinião era validada nas suas publicações, além de musicólogos de prestígio, como era o caso de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, chancelando desta maneira uma boa imagem da instituição curitibana.

No campo das propostas de realizações musicais, Fernando Corrêa de Azevedo estabeleceria frentes de atuação com seus interlocutores. Do mesmo modo, recebia e dava sugestões de eventos a serem realizados pela SCABI, e discutia a viabilidade e os desdobramentos destas atividades.

Há diversas soluções viáveis para o caso. Podemos fazer uma parte coral, com obras do *Brasilsinho*. O conjunto é bom, e nós temos o material. Só será preciso algum tempo para ensaio. Aliás, não quero mesmo utilizar o coral enquanto a Comissão do Centenário não me pagar os 20 Contos que fiquei devendo ao Coral, de dois concertos realizados para os Congressos de Filosofia e Psicologia. Prometeu-me o Brasil dar o dinheiro em breve. Já faz seis meses que esses concertos foram realizados e não foram pagos até hoje. Como eu fui o intermediário, não quero pedir nada sem antes saldar esta dívida. Aliás, a inclusão do coral é uma boa ideia e vai mostrar o *Brasilsinho* sob o aspecto que ele se tem mais caracterizado, que é como compositor de coros ³⁰⁹.

Em outra troca de correspondência com Andrade Muricy, o diretor da SCABI explicaria melhor o “caso” indicado na carta anterior. O crítico musical do Rio planejava organizar concertos contendo obras dos compositores da família Itiberê que seria realizado no Rio de Janeiro, o “Festival dos 3 Itiberês”. Quanto a isso, Fernando Corrêa de Azevedo indicou que tal evento não teria ocorrido devido a

³⁰⁸ PROSSER, *op. cit.*, 2001, p. 189.

³⁰⁹ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 30.mar.1954, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

dificuldades burocráticas no Rio de Janeiro. “Estou pronto para realiza-lo em Curitiba no corrente ano. Os corais do *Brasilinho* serão preparados pelo conjunto do Zilli, que estão muito bons” ³¹⁰. O evento *Festival Itiberê*, com execução de obras de Brasília Itiberê da Cunha, João Itiberê da Cunha e Brasília Itiberê da Cunha Luz, foi realizado um ano depois, em abril de 1956 e contava “com a presença do compositor Brasília Itiberê da Cunha Luz” ³¹¹.

Do trecho, ressalta-se ainda a atuação da SCABI como intermediária dos agrupamentos musicais da cidade de Curitiba. De acordo com o relatório financeiro de 1953, O grupo coral mencionado por Fernando Corrêa de Azevedo seria a Associação Orfeônica de Curitiba, dirigida pelo regente, professor e compositor Luiz Eulógio Zilli (1907-1990).

A Associação Orfeônica de Curitiba originou-se de uma reunião particular, realizada há um ano aproximadamente, na qual se achavam presentes o Governador do Estado [Bento Munhoz da Rocha Neto] e outras autoridades, que tiveram ocasião de assistir a uma exibição do conjunto coral masculino dirigido por Luiz Eulógio Zilli. O Governador sugeriu então ao regente desse conjunto que o ampliasse, intercalando elementos femininos, afim de que, por ocasião dos festejos do Centenário do Paraná, pudesse ser apresentado como coro oficial das festividades e estar à altura das exigências da culta plateia curitibana. A ideia foi aceita unanimemente com grande entusiasmo. Iniciaram-se imediatamente os preparativos para a incorporação dos mais destacados elementos dos nossos meios artísticos, conseguindo-se logo de início o apoio incondicional de valiosos elementos femininos, entre os quais se destacam membros de vários coros desta capital, alunos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, afora algumas senhoras de longa experiência coral. A parte masculina, que vem desde 1936 mantendo seus ensaios semanais, tem desenvolvido suas atividades em centenas de funções artísticas e religiosas, quer nesta capital, quer em cidades do interior do estado, e ultimamente, em Santa Catarina, onde foi alvo dos mais calorosos aplausos. A Associação Orfeônica de Curitiba está com seus estatutos registados e foi inscrita na Comissão de Festejos do Centenário do Paraná como coro oficial, destinado a abrilhantar as festividades deste ano do Centenário. Constituem o conjunto 56 figuras, inclusive a orquestra ³¹².

O coral teria se apresentado nos festejos do Centenário de Emancipação do Paraná, e do mesmo modo em outros três eventos intermediados pela SCABI: o II Congresso Brasileiro de Folclore, o II Congresso Brasileiro de Filosofia e o I

³¹⁰ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 11.jan.1955, Caiobá. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

³¹¹ **Programa de Concerto** *Festival Itiberê*. 245º Concerto da SCABI. 548 FOLR, 1956, Curitiba. **SCABI**, 26.04.1956.

³¹² **Programa de Concerto** *Concerto coral com acompanhamento da orquestra, pela Associação Orfeônica de Curitiba*. 205º Concerto da SCABI. 492 FOLR, 1953, Curitiba. **SCABI**, 21.05.1953.

Congresso Brasileiro e Jornada Latino-Americana de Psicologia ³¹³. Ao que consta da correspondência de Fernando Corrêa de Azevedo, O Governo Estadual, na figura de “Brasil Pinheiro Machado” do Tribunal de Contas, não teria, àquela altura, contribuído com sua parte do valor estabelecido.

Como seu interlocutor e conhecedor do cenário cultural local, havia queixa direcionada à falta de amparo estadual para a confecção de um álbum em dois volumes, contendo a vida e obra do compositor Brasília Itiberê. Este material seria viabilizado pela doação de partituras, diplomas, fotografias, cartas, pela família do compositor à SCABI. Com este conjunto em mãos, a instituição entrou em contato com a “Comissão de Festejos do Centenário” com autorização “de próprio punho” do governador do estado para a liberação de verbas para a concretização projeto, “orçado em aproximadamente 300 mil cruzeiros”.

Em face dessa autorização, foi o presidente desta sociedade pessoalmente ao Rio e São Paulo, tratar do assunto com as casas editoras. Infelizmente, porém, o projeto não pôde ser efetivado, porquanto a Comissão de Festejos do Centenário nunca dispôs, para esse fim, qualquer recurso que permitisse o início sequer do trabalho ³¹⁴.

Havia troca de informações quanto à qualidade de agrupamentos para possíveis intercâmbios entre Curitiba – Rio de Janeiro, e mesmo opiniões sobre agrupamentos musicais atuantes nos cenários locais. Andrade Muricy solicitava informações sobre dois agrupamentos corais, com resposta indicativa de impossibilidade de avaliação. “Há muito não ouço nenhum dos dois [corais]. O dos Claretianos foi excelente ao tempo do falecido Pe. Jesús Ballarin [...] O da catedral desconheço completamente, pois a igreja que frequento é a do Bom Jesus” ³¹⁵.

Do mesmo modo, havia a intermediação de Andrade Muricy no cenário musical carioca, no intuito de oferecer opções de musicistas para atuação, via SCABI, em Curitiba. Fernando Corrêa de Azevedo indicaria que iria ocorrer “no

³¹³ **Programa de Concerto** *Concerto coral pela Associação Orfeônica de Curitiba – II Congresso Brasileiro de Folclore*. 210º Concerto da SCABI. 497 FOLR, 1953, Curitiba. **SCABI**, 27.08.1953; **Programa de Concerto** *Concerto coral pela Associação Orfeônica de Curitiba – II Congresso Brasileiro de Filosofia*. 213º Concerto da SCABI. 500 FOLR, 1953, Curitiba. **SCABI**, 23.09.1953; **Programa de Concerto** *Concerto coral pela Associação Orfeônica de Curitiba – I Congresso Brasileiro de Psicologia*. 215º Concerto da SCABI. 503 FOLR, 1953, Curitiba. **SCABI**, 06.12.1953.

³¹⁴ *Relatório dos anos de 1952*. 848 FOLR, **1954**, SCABI. [?].04.1954.

³¹⁵ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 11.jan.1955, Caiobá. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

começo da temporada o recital da Figueiró Bezerra, que aqui esteve com uma indicação sua” ³¹⁶.

Havia trocas, de maneira semelhante, de reflexões e atualizações sobre importantes eventos que marcavam a trajetória cultural da cidade. Fernando Corrêa de Azevedo enviara a Andrade Muricy, em 1954, status de andamento de aquisição de novo acervo da então Biblioteca Pública do Paraná.

O caso da Biblioteca do Moysés Marcondes, se bem que meio moroso a princípio, parece que já foi resolvido a contento. Foi sem dúvida uma bela aquisição feita pelo estado. Não sei exatamente qual a situação da Biblioteca Pública, parece que havia inicialmente um acervo de 25 a 30 mil exemplares pertencentes à primitiva Biblioteca Pública de Curitiba, que era municipal [...] O estado enriqueceu esse acervo inicial com a compra da biblioteca do Hostílio de Araújo, que era a maior discoteca particular de Curitiba, e de elevado número de obras de valor e mesmo raras [...] Agora, junta-se a biblioteca do Moysés Marcondes, de maneira que, para principiar, a Biblioteca conta já com um patrimônio apreciável ³¹⁷.

Fernando Corrêa de Azevedo aproveitava para situar sobre os avanços de materiais elaborados pela SCABI, e indicava cópias enviadas ao crítico no Rio de Janeiro. Após informar que havia enviado uma cópia da edição comemorativa dos dez anos da instituição da obra “*Ètude*” de Brasília Itiberê, o presidente da instituição aproveitava para agradecer a matéria publicada “no seu folhetim sobre o assunto. Foi transcrito aqui pelo [jornal] ‘Estado do Paraná’” ³¹⁸.

Esta cópia comemorativa, tal como o cuidado com os programas de concerto da entidade, eram na verdade um importante portfólio que deixava transparecer o cuidado da SCABI para com os programas produzidos, bem como sua organização no trato com o material artístico dos intérpretes por ela contratados. Tais elementos serviam como uma espécie de “vitrine” da instituição para ser utilizada pelos seus interlocutores, no processo de apresentação, recomendação e negociação da vinda de intérpretes a Curitiba.

Entretanto, para a efetivação de uma proposta de divulgação, abrangência, estabelecimento de rede de contatos e ampliação das suas atividades, uma questão primordial se fazia necessária: a constituição do espaço físico para a execução das

³¹⁶ *Idem*.

³¹⁷ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 03.jan.1954, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

³¹⁸ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 16.mai.1955, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

atividades da instituição. A SCABI precisou, em um primeiro momento, se manter vinculada a outras entidades privadas que possuíam espaço para realização de seus concertos. Quando resolveu se emancipar, precisou arcar com os altos custos de aluguéis de teatros, o que em certa medida prejudicava a receita das mensalidades que recebia dos associados.

3.2.1.3 Por uma sede para a música de concerto em Curitiba

A realidade de uma sede para a SCABI seria questão insistentemente reivindicada ao longo dos anos, uma vez que Curitiba, como se viu, a esta época não dispunha de um local oficial para a promoção de eventos. No primeiro ano de atividades a SCABI apresenta uma série de informações sobre a prioridade de construção de uma “sala de concertos”, e por isso mesmo a instituição não demonstrou interesse imediato em se instalar de maneira definitiva, no receio de não ver atendida esta demanda específica.

É pensamento da Diretoria deixar esse problema mais ou menos sem solução definitiva, até que a Sociedade [SCABI] possa contar com um teatro ou sala de concerto construído pelo Governo do estado. A realização de concertos em outras sociedades [musicais] apresenta sempre o grande inconveniente de se ser obrigado a dar entrada aos sócios da sociedade [clube/associação] abrigante, em prejuízo naturalmente da sociedade [SCABI] abrigada. Mas, no momento, não há alternativa³¹⁹.

Dentro desta perspectiva, as entidades “abrigantes” que buscaram ceder espaço à SCABI desde sua fundação, tinham intenção de ver seus associados amparados durante a realização dos concertos oferecidos. Conforme indicado anteriormente, além da Academia de Letras do Paraná, a SCABI receberia convites para estabelecer sua sede no *Centro Inter Americano*, na Sociedade Thalia e posteriormente no Clube Concórdia. Destaca-se que nos anos iniciais a instituição utilizou todos os espaços oferecidos, “conforme a conveniência, sem ter propriamente sede em nenhum deles”.

Ao final de 1945, a entidade fez ponderações sobre os espaços utilizados e suas respectivas fragilidades. Dos mencionados 26 concertos realizados, 18 destes

³¹⁹ Relatório do ano de 1945. 845 FOLR, 1946, SCABI. 11.03.1946.

ocorreram nos espaços do Centro Inter Americano, outros três no *Salão nobre do* Centro de Filosofia, Ciências e Letras do Paraná, um concerto na Sociedade Thalia e ainda dois no Cine Teatro Palácio ³²⁰. Justificando a recorrência dos eventos no *Centro Inter Americano*, o presidente da SCABI indicaria que:

O contrato verbal que tínhamos com esta sociedade [cultura], permitia-nos uso da sala, luz e limpeza, além de serviços outros diretamente ligados à realização de recitais, tudo independente de qualquer pagamento de nossa parte. Em troca, dávamos entrada aos sócios do Centro em todas as nossas realizações. Ao Centro Inter Americano prendia-nos não só a simpatia acolhedora dos seus dirigentes, mas a excelência do ponto e a qualidade do piano que, embora já velho e bastante estragado, é ainda o melhor piano de concerto a nosso dispor ³²¹.

Ao início das atividades do ano seguinte, entretanto, a SCABI indicaria que o tamanho da sala de concertos não comportava mais os associados das duas instituições, além dos problemas durante a saída dos eventos com elevadores que dificultavam o acesso à rua. Por fim, o veredito de mudança foi dado quando a SCABI concluiu ser inviável transportar e alocar o novo piano de cauda de concertos no sétimo andar do Centro. Com isso, resolveu se instalar gradativamente, a partir de 1946, utilizando o salão do Clube Concórdia, realizando quatorze concertos neste espaço e reduzindo para quatro os eventos que ocorreram no Centro Inter Americano ³²².

A partir de abril de 1946, a SCABI iniciou parceria com o Clube Concórdia, no intuito de utilizar seu salão de eventos. Sobre este espaço, foi indicado que o local apresentava uma das melhores acústicas e comportava 1200 pessoas sentadas, além de oferecer a estrutura viável para a instalação do piano, àquela época em construção ³²³.

O salão possui ainda excelente palco, o que nos permitirá realizar lá espetáculos de bailados, sem sermos obrigados a pagar quantias exorbitantes pelo aluguel de qualquer cinema. O Clube Concórdia possui ainda a orquestra [de bailes], sob a direção do maestro Ludovico Seyer, que

³²⁰ Com base nos programas de concerto da SCABI de 1945, confrontados com SAMPAIO, *op. cit.*, 1984, p. 94-98.

³²¹ *Relatório do ano de 1945*. 845 FOLR, **1946**, SCABI. 11.03.1946.

³²² Com base nos programas de concerto da SCABI de 1946, confrontados com SAMPAIO, *op. cit.*, 1984, p. 94-98.

³²³ Sobre o piano de cauda encomendado pela SCABI, ver MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 53 e seção de Anexos.

está disposto a colaborar com a nossa Sociedade [SCABI] em empreendimentos artísticos. Por todas essas razões, julga a Diretoria ter resolvido, pelo menos temporariamente, o problema da sede ³²⁴.

A parceria entre a SCABI e o Clube Concórdia seria fundamental para a consolidação da SCABI no cenário curitibano, pois a partir desta realidade ofereceria temporada regular de concertos, vínculo este mantido até o ano de 1955 ³²⁵. No ano de 1951, em matéria da Revista do Clube Concórdia ³²⁶, destinada aos seus associados, seria indicado que a parceria positiva com a SCABI teria rendido um total de 173 apresentações oferecidas aos sócios das duas entidades, tendo estes apreciado concertos dos nomes mais representativos da arte internacional.

Ainda no ano de 1946, a SCABI recebeu proposta do Município para a instalação de uma sede à Rua Marechal Deodoro, aos fundos do Círculo de Estudos Bandeirantes, que serviria de espaço destinado à utilização de ambas as instituições. Apesar de indicar a viabilidade financeira para a execução do projeto, a SCABI, por intermédio de seu presidente, se opôs à ideia por acreditar ser dever das “autoridades estaduais ou municipais” dotar a cidade de um teatro ou mesmo sala de concerto para as necessidades da instituição.

É importante lembrar que é deste período a já mencionada tentativa de fundação do *Silogeu Paranaense*, associação de agremiações civis visando a construção de um espaço destinado a abrigar as diversas atividades das instituições culturais. Do mesmo modo, após fracasso da primeira tentativa, consta em 1949 o início da tramitação burocrática para a execução do projeto de construção do novo Teatro Guaíra. Entretanto, o fato de o pequeno auditório do teatro ter sido inaugurado apenas em 1954, após seis anos do projeto inicial, torna compreensível este período de associação entre a instituição musical e o Clube Concórdia, que perdurou até 1955, momento, portanto, de espera pelo espaço oficial de promoção de concertos.

Conforme indicado no capítulo anterior, apesar do advento do novo teatro, os problemas de espaço para a execução de concertos da SCABI permaneceram. Certa das limitações impostas pelos inúmeros problemas estruturais, reformas e

³²⁴ *Relatório do ano de 1945*. 845 FOLR, 1946, SCABI. 11.03.1946.

³²⁵ Com base nos programas de concerto da SCABI compreendidos entre os anos de 1946 e 1955, confrontados com SAMPAIO, *op. cit.*, 1984, p. 94-145.

³²⁶ Revista do Clube Concórdia. *Nos nossos salões*. 462 FOLR, 1951, Curitiba. **SCABI**, [?].06.1951.

interdições do teatro oficial, a partir do ano de 1956 seria iniciada nova parceria visando à emancipação e retorno do crescimento do quadro de associados. Tal crescimento estava há muito estacionado em função das limitações dos espaços do Clube Concórdia e exigências impostas pelo termo de uso dos seus palcos ³²⁷.

Ao escolher fazer uso do salão do Colégio Estadual do Paraná, a SCABI estaria confirmando um novo espaço que seria destinado exclusivamente aos seus membros e, com isso, a segurança de poder expandir o quadro de associados. Apesar de contar com número de lugares relativamente menor ³²⁸, todas as cadeiras poderiam ser ocupadas pelos associados da SCABI, não sendo mais, a partir de então, necessário dividir o local com indivíduos de outra instituição. Correspondendo às expectativas, a entidade manteve sua temporada de concertos e o novo espaço utilizado, em pouco tempo, seria tomado.

Em 1956 foram realizados onze concertos no auditório do Colégio Estadual ³²⁹, e em nota de outubro de 1957, destinada aos associados da SCABI, a instituição já indicaria problemas na utilização daquele espaço:

Aviso aos sócios

A Diretoria da SCABI comunica aos senhores sócios que, estando o auditório se mostrando insuficiente para conter o público de concertos da SCABI e não dispondo a nossa cidade de outro salão maior até o término das obras do Teatro Guaíra, se vê na contingência de adotar medidas restritivas ao aumento do seu quadro social.

Assim sendo, resolveu a Diretoria, como medida preliminar, que os pedidos do aumento do número de poltronas, por parte dos senhores sócios, só poderão ser feitos nos meses de abril e outubro de cada ano Curitiba, outubro de 1957 ³³⁰.

Esta informação se mostra pertinente ao indicar que, mesmo se emancipando em relação à dependência de outra instituição, em pouco mais de um ano e meio SCABI já havia ocupado os espaços do auditório do Colégio Estadual do

³²⁷ Entre os anos de 1952 e 1955, por exemplo, o número total de associados (fundadores + contribuintes + adidos) gravitava em uma média de assistência de 1.400 a 1.461. In: *Relatórios financeiros da SCABI*, compreendidos entre os anos de 1952-1955. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

³²⁸ O auditório do Colégio Estadual do Paraná, à época tinha capacidade para receber 1050 pessoas, considerado “o grande auditório de Curitiba” ARCHANJO, Lea Resende. *Relações de gênero e educação escolar: Colégio Estadual do Paraná (1950-1960)*. 1996, 146f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996, p. 32 .

³²⁹ Com base nos programas de concerto da SCABI realizados no ano de 1956, confrontados com SAMPAIO, *op. cit.*, 1984, p. 149-152.

³³⁰ *Filipeta de aviso aos associados*. Avulsa [?].10.1957. [sem indicação de catalogação]. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Paraná. Apesar da solicitação da entidade, o quadro de associados cresceria ainda até o ano de 1962, com um total de 1.889 poltronas ocupadas ³³¹. A partir deste ano, com ênfase no ano seguinte, o Teatro da Reitoria passaria a ser utilizado, espaço com capacidade para 700 pessoas.

Um marco na trajetória pela efetivação dos seus espaços da SCABI, pode ser verificado na tentativa de estabelecimento, em 1958, de proposta da instituição no sentido de angariar junto ao Município um “terreno adequado” ³³² para a construção de uma sala de concertos. O pedido não seria aceito, e com isso a instituição precisou se manter atrelada à locação de espaços para atuação. Esta “libertação” em relação ao espaço de promoção de concertos não viria sem custo, a partir das novas parcerias com os auditórios do Colégio Estadual e com o Teatro da Reitoria, houve significativo valor agregado aos gastos da SCABI. Para ser possível viabilizar a empreitada, a partir de 1956, a instituição entraria com pedido via Assembleia Legislativa, para adquirir status de entidade de utilidade pública. No âmbito federal, a SCABI buscava aumento de subvenção que recebia de maneira desordenada.

Com referência a subvenções, foi recebida em 1955 uma subvenção ordinária, do Governo Federal, na importância de Cr\$ 10.000,00. Está a diretoria em entendimento com o Deputado Ostoj Roguski, no sentido de ser esta subvenção aumentada para Cr\$ 50.000,00 a partir de 1957. No âmbito estadual, está correndo presentemente na Assembleia Legislativa um projeto do Deputado Dario Marchesini, reconhecendo de Utilidade Pública a nossa Sociedade [SCABI] e concedendo-lhe subvenção também anual de Cr\$ 80.000,00 ³³³.

Sem dúvidas, este auxílio tinha como objetivo contribuir nos gastos da SCABI que aumentavam em relação aos espaços alugados, e oportunizaria ainda outras frentes de atuação. Do mesmo modo, os cachês pagos aos conjuntos patrocinados pela instituição eram reajustados de maneira recorrente, o que demandava um maior caixa por parte da SCABI. Não há indicativos que o aumento da subvenção federal tenha sido efetivado.

A 3 de outubro de 1956, o Governador do estado sancionou a Lei nº 2.883, decretada pela Assembleia Legislativa, concedendo à Sociedade [SCABI]

³³¹ *Relatório do ano de 1962*. 859 FOLR, **1963**, SCABI. 20.02.1963.

³³² *Relatório do ano de 1958*. 854 FOLR, **1959**, SCABI. 27.02.1959.

³³³ *Relatório do ano de 1955*. 851 FOLR, **1956**, SCABI. [?].06.1956.

uma subvenção anual de Cr\$ 80.000,00, a partir de 1957. E a 4 de outubro de 1956, sancionou a Lei nº 2.887, também decretada pela Assembleia Legislativa e reconhecendo de Utilidade Pública a Sociedade [SCABI] ³³⁴.

Esta reivindicação era requerida desde fins da década de 1940, quando a instituição procurava por vias públicas, auxílio financeiro a manutenção de sua Orquestra Sinfônica ³³⁵. Mesmo após o reconhecimento enquanto entidade de utilidade pública ³³⁶, bem como a Lei de custeio ³³⁷, a subvenção não foi efetivada de maneira regular, o que pode ser verificado nos balancetes anuais a partir do ano de 1957 ³³⁸.

Ao longo do desenvolvimento estratégico das atividades da SCABI, em especial entre os anos de 1946 e início da década de 1960 – quando da fundação da Orquestra Sinfônica da SCABI e da necessidade de alugar espaços para os concertos e recitais - percebe-se de maneira recorrente as reivindicações desta instituição em angariar verbas de custeio junto ao estado. Esta questão, no campo das organizações musicais, não era exclusiva do cenário curitibano no período estudado, ao contrário, se configura como realidade recorrente das instituições de ensino e disseminação musical.

Ao se auto perceberem como instituições de relevância cultural, em somatória aos gastos de custeio e manutenção de suas atividades geralmente dispendiosas, as instituições de fomento à prática musical reivindicam contribuições regulares para assegurarem esta posição na esfera cultural. As relações dicotômicas entre arte e política se fazem notar neste cenário de “relações difíceis”, apesar do lado positivo da arte que ambiciona autonomia, há a recorrente demanda de investimento. O Estado, por mais contraditório ainda oferece suporte para a manutenção da liberdade de expressão, “uma vez que estaria menos comprometido

³³⁴ *Relatório do ano de 1956*. 852 FOLR, **1957**, SCABI. 12.04.1957.

³³⁵ Sobre a Orquestra Sinfônica da SCABI, ver MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 131-137.

³³⁶ *Reconhece de utilidade pública a Sociedade de Cultura Artística "Brasílio Itiberê"*. Disponível em: <<http://www.legislacao.pr.gov.br/legislacao/pesquisarAto.do?action=exibir&codAto=13577&indice=1&totalRegistros=1>> Acesso em: 15.dez.2015.

³³⁷ *Concede uma subvenção anual de Cr\$. 80.000,00, à Sociedade de Cultura Artística "Brasílio Itiberê"*. Disponível em: <<http://www.legislacao.pr.gov.br/legislacao/pesquisarAto.do?action=exibir&codAto=13566&indice=1&totalRegistros=1>> Acesso em 15.dez.2015.

³³⁸ Apenas no ano de 1959 a SCABI receberia o valor total previsto na Lei nº 2.883. Nos anos de 1957, assim como entre os anos de 1960 e 1963, a SCABI não recebeu subvenção. Em 1958 recebeu apenas Cr\$ 20.000,00.

com a questão da mercadoria” ³³⁹ do que outros espaços privados de fruição artística.

Este quadro pode ser verificado, por exemplo, em São Paulo durante as tentativas de fundação de instituição de ensino musical regular, em iniciativa que desde 1875 era almejada pela classe de musicistas da cidade. Frustrada na concretização, outras demandas efêmeras surgiram em 1889 e 1897, por meio da reunião de novo grupo de profissionais da música daquela cidade, levando os periódicos locais, neste último ano, a anunciar a inexistência insistente do Conservatório musical: “pobre Capital Artística” ³⁴⁰.

Para concretizar a empreitada do Conservatório Dramático Musical de São Paulo, Pedro Augusto Gomes Cardim (1865-1932), dramaturgo e à época vereador municipal, apresentou projeto para a criação da instituição. Este projeto, entretanto, que previa inicialmente custeio permanente por parte da municipalidade, sofreu alterações ao atribuir ao município o repasse de apenas uma subvenção. O ano de 1906 marcou o início das atividades, sendo mantida com recursos próprios em espaço alugado, até 1909, quando conseguiu a direção do Conservatório junto ao governo, “verba de 100 contos de réis como parte do valor necessário à aquisição de uma sede própria que chegava a 160 contos” ³⁴¹.

Vale reiterar a crítica de Mário de Andrade nos periódicos de São Paulo, ao verificar a precariedade das práticas sinfônicas e o respectivo esgotamento das possibilidades de manutenção da Sociedade Sinfônica de São Paulo, grupo com o qual se vinculava. “Não é possível que nossos homens do Governo deixem cair no vazio o apelo que a eles faz a Sociedade Sinfônica de São Paulo” ³⁴², indicaria ele em uma de suas colunas, quando as tentativas de negociação entre a Sociedade de Cultura Artística e a Prefeitura eram apontadas como o esforço de manutenção do conjunto orquestral. Na gestão de Mário de Andrade, em fins de 1936, o conjunto foi

³³⁹ JUSTINO, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense*. Curitiba, PR: Funpar, 1995, p. 6. Aqui a autora se refere especificamente às galerias privadas, mas o contexto pode ser aplicado, do mesmo modo, às instituições de promoção de ensino e disseminação musical.

³⁴⁰ MORILA, Ailton Pereira. *Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na Criação do Conservatório Dramático Musical de São Paulo*. In: Revista Per Musi – n. 21, 2010. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 90-96, p. 93.

³⁴¹ AZEVEDO, Elisabeth. *Conservatório Dramático Musical de São Paulo: pioneiro e centenário*. Disponível em: <http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao16/materia01/texto01.pdf> Acesso em 12.mai.2016.

³⁴² TONI, *op. cit.*, 1995, p. 134-135.

assimilado pelo Departamento de Cultura e garantiu sua permanência no cenário musical de São Paulo.

No Rio de Janeiro, este cenário não seria diferente. As instituições de música no período Monárquico também enfrentariam problemas de ordem financeira, e de maneira semelhante solicitariam auxílios e subvenções. As loterias que garantiam a existência de instituições musicais eram irregulares e variáveis, faziam com que tais entidades transitassem entre a proteção oficial e os apelos de proteção ao “respeitável público”. Assim seria, quando da proibição da concessão de loterias ao Teatro de São Pedro de Alcântara na capital Imperial ³⁴³.

Mesmo o Cassino Fluminense, instituição privada cujos integrantes carregavam consigo títulos aristocráticos, acabaria enfrentando dificuldades financeiras. Esta situação estaria ligada, é bem verdade, às incertezas político-econômicas ocasionadas pelo advento da República, em somatória ao declínio econômico de muitas destas famílias, o que fez com que esta instituição acabasse absorvida por outra entidade, o *Club dos Diários*.

Durante a Primeira República, não houve incentivo direto para a criação de um cenário propício no estabelecimento das políticas culturais nacionais, foram realizadas ações culturais pontuais, em especial na área de patrimônio, preocupação presente em alguns estados, mas nenhuma iniciativa que pudesse ser tomada como uma efetiva política cultural ³⁴⁴, e no campo da música não havia grandes alterações no cenário das instituições musicais. A Sociedade de Concertos Sinfônicos, dirigida por Francisco Braga veria suas atividades encerradas em 1934, quando suas subvenções foram redirecionadas para a recém-criada Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Ao longo da década de 1940 e início dos 1950, as esferas artísticas brasileiras iniciariam gradativamente o movimento de emancipação. Entretanto, no caso brasileiro, este processo “ocorre em paralelo à formação germinal de uma sociedade de massa abertamente ligada ao capital privado dos ‘capitães da indústria’, aqueles empresários pioneiros e empreendedores” ³⁴⁵. Em São Paulo,

³⁴³ CARDOSO, *op. cit.*, 2006, p. 275.

³⁴⁴ RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições*. In: Revista Galáxia, São Paulo, nº 13, 2007, p. 101-113, p. 103.

³⁴⁵ FREITAS, Artur. *A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito*. In: Revista ArtCultura, Uberlândia, v.7 nº 11, p. 197-211, 2005, p. 204.

Assis Chateaubriand seria um destes indivíduos: fundou a Tupi, foi um dos criadores do Museu de Arte de São Paulo e do mesmo modo proprietário de grande conglomerado das telecomunicações.

Em casos de raras exceções, no campo da música, houve a intervenção de patrocínio privado para a estruturação de corpos musicais estáveis. No Rio de Janeiro Arnaldo Guinle, reconhecido patrocinador das artes ³⁴⁶, assumiu a direção administrativa da Orquestra Sinfônica Brasileira, criada em 1940. Solicitou a compra de instrumental faltante para a orquestra nos Estados Unidos, e doou dois andares de seu prédio na Av. Rio Branco, resolvendo, já de início, a problemática da sede para o conjunto orquestral ³⁴⁷.

No caso paranaense, em oposição a este cenário de vultosas subvenções privadas responsáveis pelo fomento da produção cultural no período que se seguiu a Segunda Guerra, na ausência de personalidades tais como, nas artes visuais, Assis Chateaubriand, responsável pela criação do MASP e da TV Tupi, ou ainda da família Guinle para a música no Rio de Janeiro, o mecenato público seria convertido no único caminho efetivo para o desenvolvimento do meio artístico curitibano ³⁴⁸.

A SCABI, como é possível perceber no discurso de seu presidente, almejou por diversas vezes contar efetivamente com os fundos oriundos da receita estadual, no intuito de ampliar suas estratégias de atuação e sua área de abrangência. Na documentação da entidade não se localizaram queixas quanto à falta de recursos próprios para a manutenção básica da instituição, mas sim a procura por subvenções para dar prosseguimento a iniciativas ambiciosas da instituição: a manutenção de sua orquestra sinfônica, as queixas quanto à sede oficial para a realização de concertos, e a falta de investimento para projetos que englobassem um público maior para além dos seus associados.

³⁴⁶ A família Guinle tem histórico de mecenato a músicos e grupos musicais. Arnaldo Guinle viria a patrocinar a viagem dos 8 Batutas a Paris, local no qual "vicejava a cultura jazzística norte americana e onde os Oito Batutas permaneceriam por nove meses" CARVALHO, Maria Alice. *O samba, a opinião e outras bossas: na construção republicana do Brasil*. In: CAVALCANTE, Berenice et al. (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 39-51. Patrocinou, do mesmo modo, a viagem de Villa Lobos a Paris, de fins de 1926 até 1930, bem como a publicação de suas obras.

³⁴⁷ ALVIM CORRÊA, Sérgio Nepomuceno. *Orquestra Sinfônica Brasileira. 1940-2000*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 49.

³⁴⁸ FREITAS, Artur. *Arte e Contestação - o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013, p. 73.

No campo da música, a subvenção pública não se relaciona exclusivamente à abertura de espaços de fomento e fruição desta manifestação artística, apesar desta ser, também, uma necessidade permanente relacionada ao lugar desta prática no espaço social. Entretanto, demanda uma estrutura visando à inserção no circuito nacional e internacional de concertos, e para tanto se faz necessária boa divulgação, ampliação das redes de contatos fora da cidade em questão e do mesmo modo garantias de um caixa sólido para a contratação de bons artistas.

Para uma instituição de fomento à prática musical como a SCABI, este seria um roteiro básico. Ao se analisar as propostas de atuação da instituição, é possível perceber esforços que a direcionam nesse sentido, com estabelecimento de contatos com personalidades influentes, tentativas de inserção em um circuito mais amplo de trânsito de intérpretes de prestígio, além da busca pela consolidação de um espaço musical local. Ao tentar estabelecer-se enquanto entidade com boa reputação digna “das mais antigas e respeitáveis sociedades musicais do Brasil”, nas palavras de seu presidente, a SCABI buscava deixar para trás um modelo então amador relacionado aos clubes e saraus musicais, que tinham função marcante vinculada ao evento social ³⁴⁹.

As iniciativas começaram a ser expandidas, seja no campo dos concertos – inclusão de agrupamentos musicais maiores e mais caros e intérpretes de prestígio, com valor de cachê mais elevado – seja no campo da educação – reivindicação por espaços de formação musical, oferta de cursos na cidade. Tudo isso esbarrou, como se sabe, na realidade de uma instituição privada: poucos recursos e a limitação do espaço para eventos, e inclusive para a ampliação destes. Foi a partir deste incômodo quadro, que a SCABI passou a pleitear auxílios de maneira mais insistente junto ao governo estadual, quando verificou que sua natureza de instituição privada não abarcaria, efetivamente, o modelo de promoção musical almejado.

O modelo de instituição privada adotado pela SCABI, se mostrava ineficiente para as aspirações da instituição. Com uma realidade musical recém-saída de práticas musicais em certa medida amadoras, a concretização de uma proposta efetiva estava relacionada a estes novos interesses da instituição, em concordância com o ambiente marcado pelo fenômeno da urbanização e pelo gradual processo de

³⁴⁹ MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 84-92.

hegemonia dos valores partilhados pelas camadas médias burguesas, caracterizadas pelo progresso tecnológico, pelo consumo, lazer, vestuário e habitação ³⁵⁰, e do mesmo modo a própria constituição de um meio artístico.

Havia um grande interesse pelas subvenções, pela auto percepção do papel que desempenhado no cenário cultural local, ao passo em que se buscava a autonomia para a manutenção das diretrizes norteadoras da instituição. O quadro privado é diverso: além da já mencionada escassez de recursos, a administração responde diretamente a um conselho instituído, que delibera conjuntamente os caminhos e futuro da instituição ³⁵¹.

Como este modelo de instituição privada de fomento à música de concerto em um circuito mais alargado, na cidade de Curitiba, dava seus passos iniciais, tal cenário levaria Luiz Heitor Corrêa de Azevedo a informar, em correspondência a Andrade Muricy, que o meio artístico curitibano era ainda incipiente.

Não posso mais me habituar com esta minha pobre cidade natal, com seu calor, com a sua falta d'água [...]. Em compensação, cada vez me agrada mais estar na "sua" Curitiba, onde a gente respira, se sente mais gente e que, afinal de contas, excetuando o movimento artístico, que ainda é bem deficiente, apesar dos progressos, é um centro onde o espírito já encontra suas satisfações. O meu lema para o Brasil é, portanto: Mais Curitiba, menos Rio ³⁵².

A iniciativa da SCABI que efetivamente logrou êxito no cenário local, pensando em um processo de permanência de suas atividades para além do seu espaço privado, estaria ligada ao movimento de constituição da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. A instituição seria uma das responsáveis pelo direcionamento da classe artística, que reivindicava a institucionalização de uma escola superior de ensino da música e das artes. Este momento é marcado pela forte pressão da classe artística e indica que, mesmo de maneira acanhada, o estado começaria gradativamente a assumir seu papel de agente cultural. No

³⁵⁰ RIBEIRO, Luis Carlos. *A memória do cotidiano na história do trabalho*. In: História: Questões e Debates, Curitiba, v.8, n. 14/15, 1987, p. 100-116.

³⁵¹ Como exemplo deste modelo, cita-se que no Rio de Janeiro Arnaldo Guinle, o patrocinador majoritário da Orquestra Sinfônica Brasileira ao fazer parte do Conselho Administrativo na década de 1940, teria se indisposto com José Siqueira, um dos fundadores do conjunto musical, e com o apoio de outros membros afastou o maestro de suas atividades. ALVIM CORRÊA, *op. cit.*, 2004, p. 51.

³⁵² AZEVEDO, Luiz Heitor. [Correspondência] 28.set.1954, Paris. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

tocante às subvenções à SCABI, entretanto, como se observa ao longo da década de 1950 – com base na documentação da instituição – o modelo se manteve atrelado às antigas e irregulares práticas de fomento às instituições privadas visualizadas em outros polos, tais como o Rio de Janeiro e São Paulo.

No caso da SCABI, além das suas iniciativas almejadas em maior escala, cuja concretização demandava de auxílio por parte da intervenção estadual, algumas vezes havia dificuldades na contratação de intérpretes para as atividades privadas da instituição. Como se sabe, o foco primordial da entidade estava voltado à contratação de concertistas para a realização das suas temporadas artísticas, mas este processo passava, inevitavelmente, pela negociação de valores dos cachês a serem pagos, em alguns casos, caros demais. Para além desta questão, os concertos eram programados com finanças controladas, tal como indicaria Fernando Corrêa de Azevedo em correspondência enviada a Curt Lange:

Nós temos as nossas verbas para as realizações das temporadas todas “contadinhas” e nada nos sobra para realizar qualquer coisa extra, isto é, não programada. Este final de temporada já está completamente comprometido e não disponho de verba para qualquer extraordinário. A nossa sociedade vive sempre num grande equilíbrio financeiro ³⁵³.

Este quadro demonstra, em certa medida, as limitações definidas por uma instituição de caráter privado: receitas que só poderiam ser ampliadas com a associação de novos membros, e tal realidade esbarrava inevitavelmente na ausência de um espaço próprio para eventos. Sem uma sala de concertos, havia a necessidade de dividir os espaços com outras entidades privadas, o que limitava ainda mais a possibilidade de ampliação financeira, justamente pela necessidade de oferecer os eventos, que seriam exclusivos aos sócios da SCABI, aos associados do clube que cedia o salão/auditório, reduzindo assim a quantidade de participantes nesta “negociação de poltronas”. Quando a SCABI resolveu se emancipar deste modelo, acreditando poder arcar com as despesas de um espaço maior e exclusivo, o número de associados não acompanhou a expectativa de crescimento da instituição por longo período, o que mantinha o quadro de crescimento potencial, em certa medida, estagnado.

³⁵³ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 20.out.1947, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

A partir do ano de 1963, a SCABI veria o seu quadro de associados começar a diminuir significativamente, com cem sócios contribuintes e mais de 300 adidos que deixariam de frequentar a instituição ³⁵⁴. A instauração da Sociedade Pró-Musica de Curitiba pode ter sido um fator relevante nesse processo, já que se propunha, da mesma maneira que a SCABI, a disseminar música de concerto na cidade de Curitiba. O enfoque da nova instituição, entretanto, era outro, voltado para a fruição musical que passava a ser ventilada em outros polos brasileiros, caracterizada por uma estética de vanguarda oriunda da produção do século XX.

A divisão de espaços seria oportunizada dentro da própria EMBAP, pois os entusiastas da SPMC eram, também eles, professores da instituição. Artigos de imprensa da época indicavam, inclusive, as diferenças entre as instituições, com matérias sobre concertos da SCABI, ao mesmo tempo em que se anunciavam agrupamentos de “música nova” que estavam sendo fomentados, via professores integrantes da SPMC. Enquanto Curitiba receberia, via SCABI, o conjunto de câmara “Ars Barroca”, o professor da EMBAP José Penalva, membro da Pró-Musica, “idealizaria um movimento de música contemporânea” ³⁵⁵.

3.2.2 “Cadeia de culturas”: estratégias de efetivação dos concertos

A SCABI buscou estabelecer contato com outras instituições de fomento à música, no intuito de possibilitar a inserção da cidade de Curitiba em um caminho convencional de realização de concertos. Esta prática ocorria, em grande medida, por meio do contato direto entre seus representantes, dispostos a estabelecer parceria visando à oferta de um itinerário de recitais aos intérpretes que se apresentariam, portanto, em várias cidades brasileiras. Isso se fazia essencial para a concretização de eventos de maior porte, com grandes conjuntos que exigiam altos valores de cachê, ou ainda na contratação de musicistas renomados no cenário, fosse ele nacional, fosse internacional.

³⁵⁴ Ver **Anexo 2** – *Relação de quadro de associados por ano da SCABI*

³⁵⁵ Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 22 de novembro de 1970. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1970, Edição 04609. Ver **Anexo 3** – *Coexistência entre SCABI e SPMC (via Padre José Penalva)*.

Essa tendência associativa poderia ser verificada em iniciativas anteriores, tais como o trabalho desenvolvido pela Pró-Arte. Trata-se de uma instituição fundada no Rio de Janeiro em 1931, pelo alemão Theodor Heuberger, com a colaboração de outros intelectuais, com o objetivo de promover o intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha, tendo originalmente recebido a denominação de *Sociedade Pró-Arte de Artistas e Amigos de Belas Artes* ³⁵⁶. A Pró-Arte Seria a primeira instituição brasileira capaz de ligar diferentes centros culturais do Brasil com o exterior, contando com a cooperação de várias cidades tais como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, São Paulo, Curitiba, Joinville e Porto Alegre, e com isso desenvolver um percurso de eventos artísticos, conhecido como “Anel Pró-Arte”.

Artistas afamados internacionalmente começaram a atuar Brasil adentro, afastando-se da rota tradicional Rio-Buenos Aires. Da mesma forma, os artistas brasileiros fizeram-se ouvir em diversos pontos da sua pátria. Houve época em que o intercâmbio foi tão intenso que os sócios da Pró-Arte, quando em viagem, encontravam nas grandes cidades um verdadeiro lar, sentindo-se em família em qualquer uma das sedes dessa Sociedade [cultural]. Esse plano de ação atraiu para seu quadro social não apenas a alta sociedade, mas também a elite de pessoas de esmerada cultura e bom gosto, as quais como autênticos “bandeirantes” impulsionaram o progresso artístico-cultural da nação brasileira ³⁵⁷.

Em Curitiba, a Pró-Arte contou com uma comissão de artistas que integraria, posteriormente, o quadro de associados da SCABI, e mesmo participaria dos organismos musicais da entidade ³⁵⁸. Em 1938, a instituição daria início aos eventos realizados em Curitiba, com recital de piano do intérprete alemão Wilhelm Backaus, e a partir desta cooperação, seriam realizados na cidade um total de 26 concertos

³⁵⁶ A Pró-Arte, no campo das artes plásticas, contaria com forte influência da produção germânica na década de 1930, recebendo inclusive apoio financeiro da embaixada da Alemanha no Brasil. Em 1942, quando ganhava força no Brasil a pressão para que o governo rompesse com as potências do Eixo e se alinhasse aos Aliados na II Guerra, a Pró-Arte “seria acusada de ser uma célula nazista no Brasil, financiada pela embaixada alemã, cujo objetivo seria desnacionalizar a nossa cultura”, e a partir disso a instituição seria fechada. LACOMBE, Marcelo S. Masset. *Modernismo e Nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha*. In: Revista Perspectivas: Revista de Ciências Sociais – v.34, jul/dez. 2008. São Paulo: UNESP, 2008, p. 144-171, p. 165.

³⁵⁷ SAMPAIO, *op. cit.*, 1984, p. 71-72.

³⁵⁸ Dentre os quais: Renée Devrainne Frank, Charlotte Frank, Bianca Bianchi, Romualdo Suriani, Antônio Melilo, Benedito Nicolau dos Santos, Raul Mensing, João Poeck, Alceu Bocchino, dentre outros. *Ibid.*, p. 72.

até o ano de 1941 ³⁵⁹, pouco antes do encerramento das suas atividades após ingresso do Brasil na Segunda Guerra ³⁶⁰.

Com relação às atividades desempenhadas pela SCABI, em seu relatório inaugural transparece o interesse de seu presidente, Fernando Corrêa de Azevedo, em estabelecer contato com outros organizadores de instituições de promoção de música de concerto no país. Entretanto, para além dos representantes, buscou criar vínculos com outras personalidades do ambiente musical, envolvidos com pesquisa e divulgação da música praticada no Brasil. Em seu balanço sobre as frentes realizadas em 1945, o presidente da SCABI indicaria:

Logo que assumimos a direção da Sociedade [SCABI], procuramos estabelecer contato com as sociedades [culturais] congêneres de Porto Alegre, Pelotas e Rio de Janeiro, a ver se organizávamos uma *Cadeia de Culturas* o que, evidentemente, facilitaria o trabalho para todos nós. Com Porto Alegre e Pelotas essa cadeia foi formada e tem trazido às três sociedades [culturais] grandes benefícios. Pelo menos meia dúzia de artistas, no ano passado [1945] foi contratada simultaneamente pelas três sociedades [culturais]. A mesma coisa acontecerá no corrente ano ³⁶¹.

Ainda de acordo com a nota, esta cadeia de culturas era oportuna pois carregava consigo informações “mais ou menos confidenciais sobre o valor e as possibilidades de artistas desconhecidos”. Tratava-se de uma corrente que, além de facilitar a integração de um percurso que pretendia ver transformado em oficial, trazia em sua estruturação informações cruciais para a realização dos eventos, como indicações de valores de cachês pagos nas apresentações aos artistas nas diferentes instituições, bem como recomendações de outros musicistas ainda em fase de reconhecimento.

Seria em função desta integração entre as instituições indicadas por Fernando Corrêa de Azevedo, que o Trio Paranaense ³⁶² realizaria sua turnê pelo sul do país, demonstrando o intercâmbio realizado entre artistas locais destas

³⁵⁹ Com base em SAMPAIO, *op. cit.*, 1984, p. 81-90.

³⁶⁰ A *Pró Arte* voltaria a promover atividades em 1947, e um dos organismos musicais que representaria a entidade foi o *trio Pró Arte*, integrado por uma das criadoras da instituição, a pianista Maria Amélia Rezende Martins. Em Curitiba, o conjunto se apresentou em setembro de 1953. **Programa de Concerto Trio Pró Arte**. 212º Concerto da SCABI. 499 FOLR, 1953, 345 FOLR, 1953, Curitiba, 17.09.1953.

³⁶¹ *Relatório do ano de 1945*. 845 FOLR, **1946**, SCABI. 11.03.1946.

³⁶² Formado por Renée Devrainne Frank (1902-1979), Charlotte Frank (1903-1984) e Bianca Bianchi (1904-2002), musicistas que integravam o quadro artístico da SCABI e o quadro docente da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

entidades musicais. A SCABI teria entrado em contato com a Associação Riograndense de Música, de Porto Alegre, no intuito de oportunizar apresentações do conjunto de câmara naquela cidade. Em artigo publicado na imprensa diária, são oferecidas informações sobre esta cadeia de culturas.

Seguiu o trio paranaense para Porto Alegre, onde deu três concertos. Dois, na Associação Riograndense de Música, e um educativo para a juventude, sob o patrocínio do Governo do Rio Grande, no Teatro São Pedro. Ainda na passagem deu o trio um concerto em Florianópolis³⁶³.

Fernando Corrêa de Azevedo concluiria seu comentário indicando as tentativas de ampliação desta cadeia cultural, acreditando ser imprescindível o estabelecimento de contato com os principais agentes estimuladores da prática musical localizados em diferentes regiões estratégicas do país.

Com o Rio de Janeiro nada foi feito por enquanto. Talvez neste ano, com a intervenção de J. Andrade Muricy, seja possível conseguir intercâmbio vantajoso para nós.

A Sociedade [SCABI] tem estado ainda em contato com o Instituto Inter Americano de Musicologia, cujo Presidente, Francisco Curt Lange, tem prestado relevantes serviços à Sociedade [SCABI]³⁶⁴.

As correspondências trocadas entre o musicólogo uruguaio Francisco Curt Lange e Fernando Corrêa de Azevedo são representativas e confirmam a realização imediata do contato feito pela SCABI, que ambicionava favorecer ao trânsito e fechamento de concertos com artistas nacionais e internacionais. Do mesmo modo, percebe-se a interação entre os dois agentes culturais: no caso de Fernando Corrêa de Azevedo com intuito de estabelecimento de parcerias para benefício da SCABI, ao menos em um primeiro momento.

As correspondências trocadas entre Curt Lange e outras personalidades do campo musical são vastas, e integram trabalhos científicos em diferentes frentes de atuação³⁶⁵. Pouco se sabia, até o presente, da intervenção deste renomado

³⁶³ *Relatório da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê*. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 04 de março de 1946. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

³⁶⁴ *Relatório do ano de 1945*. 845 FOLR, 1946, SCABI. 11.03.1946.

³⁶⁵ Ver, por exemplo, TONI Flávia Camargo; CAROZZE, Valquíria. *Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N.57 (dez/2013). Universidade de São Paulo, 2013, p. 181-204 e BUSCAIO, Cesar Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHIS, 2009.

musicólogo no cenário paranaense, à época da SCABI já diferente de 1937, ano em que Curt Lange visitou a capital paranaense, “graças a generosidade de meu amigo prof. Benedito Nicolau dos Santos” ³⁶⁶.

As análises de trechos apresentados a seguir são resultado da interação entre duas personagens: um musicólogo e um administrador cultural. De um lado, o trabalho de Curt Lange, oferecendo musicistas para a atuação em concertos nas principais instituições de fomento à música, e de outro Fernando Corrêa de Azevedo, o representante da principal entidade cultural promotora de concertos em Curitiba.

A primeira correspondência encaminhada por Francisco Curt Lange indicava o conhecimento deste sobre a SCABI e suas respectivas atividades desenvolvidas. Do mesmo modo, informava a proposta de inclusão desta instituição na “cadeia” que já contava com Ênio de Freitas e Castro e Milton de Lemos, ambos diretores de instituições de disseminação musical: a Associação Riograndense de Música e o Conservatório de Música de Pelotas, respectivamente.

Minhas atividades neste país têm sido tantas, que foi impossível entrar em contato com você, tal como me foi sugerido por muitos amigos. Eu sei que a Sociedade [SCABI] vai muito bem e felicito você e seus amigos por tão necessária iniciativa.

Ênio de Freitas e Milton de Lemos insistem agora para que a “cadeia” estabelecida se estenda a sua cidade ³⁶⁷.

A partir desta apresentação, feita por outros diretores de instituições de fomento à música, Curt Lange indicaria algumas possibilidades ainda viáveis para contratação da SCABI, para inserção da entidade neste circuito nacional de intérpretes.

[...] em 15 de agosto tocará em Porto Alegre um membro do Instituto [Interamericano de Musicologia] Adhemar Schenone, um excelente pianista, que logo seguirá para o Rio. Seria interessante que você fixasse com Ênio as bases, mais ou menos nas mesmas condições, para fazê-lo atuar também aí ³⁶⁸.

³⁶⁶ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 06.jan.1948, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁶⁷ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 31.jul.1945, Rio de Janeiro. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁶⁸ *Idem*.

Fernando Corrêa de Azevedo retornou a correspondência agradecendo a carta encaminhada, e faria alguns apontamentos sobre as questões elencadas pelo musicólogo uruguaio. Após breve análise sobre a temporada desenvolvida pela instituição em 1945, o presidente da SCABI indicou que a “cadeia” empreendida entre os três diretores das cidades de Curitiba, Porto Alegre e Pelotas era benéfica a toda população local, e do mesmo modo, que a intenção seria expandir ainda mais esta rota de artistas pelo Brasil. Em retorno à indicação do pianista Adhemar Schenone, Fernando comentou que seria difícil realizar um concerto com o musicista pois os eventos eram agendados com meses de antecedência, e por isso fazia pedido a Curt Lange:

De muito boa vontade faremos um concerto com esse pianista, quando passar por aqui no próximo ano. Só lhe peço que me avisem com bastante antecedência, pois em geral já estamos com os concertos contratados por muitos meses adiante ³⁶⁹.

Como exemplo desta intermediação de intérpretes para atuação na “cadeia de culturas” proposta pelas instituições de fomento à música, Fernando Corrêa de Azevedo solicitaria, em setembro do primeiro ano de atividades, indicações sobre o violinista uruguaio Juan Alberto Cúneo, que pretendia realizar um concerto, via SCABI, em Curitiba no mês de março de 1946, considerando “de caráter confidencial” ³⁷⁰ as informações oferecidas. Curt Lange validou a contratação, pois se tratava de um intérprete “jovem de muita consciência em sua arte” ³⁷¹. A intermediação entre instituição musical e a autoridade que chancela possibilitou, portanto, a realização do concerto do violinista na capital paranaense, em 28 de março de 1946 ³⁷².

A correspondência encaminhada por Fernando Corrêa de Azevedo ao musicólogo, costumava indicar as empreitadas realizadas pela instituição, o agradecimento pelo retorno sobre os artistas consultados e as cartas que recebia de

³⁶⁹ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 10.ago.1945, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁷⁰ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 01.set.1945, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁷¹ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 08.set.1945, Rio de Janeiro. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁷² **Programa de Concerto Juan Alberto Cuneo**. 29º Concerto da SCABI. 347 FOLR, 1945, Curitiba. **SCABI**, 07.09.1945.

intérpretes pretendentes a se apresentarem, via SCABI, em Curitiba. A procura dos musicistas excedia as possibilidades de atendimento após a entrada da instituição no circuito de contratação dos artistas, com grande demanda que superava as “possibilidades de atender aos pedidos” ³⁷³.

Ambos falavam em nome das respectivas instituições que representavam, caracterizando oficialmente as intenções neste processo de difusão da música. Em telegrama enviado ao presidente da SCABI, ao final de 1945, Curt Lange desejava “em nome do Instituto Interamericano de Musicologia uma grande prosperidade à Sociedade de Cultura Artística Brasília, esperançoso de poder estreitar laços existentes” ³⁷⁴.

Em 1946, Curt Lange indicaria um pianista que havia estado há pouco em São Paulo, executando a obra de Camargo Guarnieri, um intérprete sensível e que não teria “muitas pretensões para uma possível ida a Curitiba, Porto Alegre e Pelotas” ³⁷⁵. A informação é pertinente quando se leva em consideração que a suposta “falta de pretensão” poderia ser oportuna para um cachê viável no caso de artistas de prestígio. Fernando Corrêa de Azevedo responderia, novamente, indicando que a agenda estaria já ocupada, e que a instituição “só acidentalmente realiza qualquer coisa, devido à falta de verba” ³⁷⁶.

Quanto ao repertório, parece não haver discussão entre os dois intelectuais, tanto Fernando Corrêa de Azevedo quanto Curt Lange não destoavam no plano estético. O repertório canônico era a base para todos os intérpretes que eram apresentados pelo musicólogo, e ao presidente da SCABI cabia apenas indicar a viabilidade ou não do projeto. Quando a instituição mencionava o termo “gênero”, não estava se referindo propriamente ao gênero musical, pois este estava implícito.

Temos sempre o maior prazer em contratar artistas uruguaios para atuarem em nossa cidade. O artista sendo bom, qualquer **gênero** nos interessa:

³⁷³ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 28.jul.1946, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁷⁴ LANGE, Francisco Curt. [Telegrama] 22.dez.1945, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁷⁵ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 15.ago.1946, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁷⁶ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 22.ago.1946, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

piano, violino, canto, etc. Somente devem sujeitar-se à modéstia das nossas condições ³⁷⁷. (sem grifo no original)

A SCABI, tendo como porta voz seu presidente, seria ferramenta importante para a solicitação de Curt Lange no plano da efetivação de recursos destinados ao instituto Interamericano de Musicologia. O musicólogo solicitaria às instituições com as quais mantinha contato, o envio de um telegrama oficial ao presidente eleito do Uruguai, que fazia viagem aos Estados Unidos para recebimento de montantes doados ao Instituto, como resultado de arrecadações levantadas pelo seu trabalho.

Está se organizando um movimento no Brasil, de amigos e colaboradores meus no sentido de enviar radiogramas a esse novo mandatário nosso [...] nos quais vão pedir-lhe de ajudar decididamente o Instituto Interamericano de Musicologia e a minha pessoa para bem dum americanismo musical sério, cujos fins o amigo já conhece [...] Até hoje o Instituto, não obstante ter sido fundado oficialmente, não teve ajuda econômica de nosso país e foi completamente abandonado ³⁷⁸.

Fernando Corrêa de Azevedo prontamente responderia carta, incluindo o trecho do telegrama enviado ao então presidente uruguaio, fazendo votos de que o ano de 1947 oportunizasse ao governo daquele país nova orientação no intuito de “impulsionar e amparar o nobre e dedicado esforço que o amigo tem empreendido” ³⁷⁹. A informação destaca diferentes motivações que os intelectuais buscaram efetivar por meio da interação, utilizando as instituições de fomento às práticas culturais, dotando estas de representatividade para endossar a reivindicação e somar voz à classe musical. Lange solicitava financiamento dos países latino-americanos, chamando atenção para a validade de suas atividades: “O Instituto Interamericano de Musicologia não é uma ficção, um projeto ou obra que deve começar. É uma realidade, uma instituição em marcha. Falta apenas uma base econômica para que multiplique seu trabalho” ³⁸⁰.

³⁷⁷ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 15.dez.1946, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁷⁸ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 14.fev.1947, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁷⁹ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 18.fev.1947, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁸⁰ MOYA, Fernanda Nunes. *Francisco Curt Lange e o americanismo musical nas décadas de 1930 e 1940*. In: *Revista Faces da História*, v.2, n.2 (jan/jun.2015). Assis-São Paulo, 2015, p. 17-37, p. 33.

Com o tempo, a SCABI passaria de instituição musical que oportunizava a realização de concertos indicados, para possível parceira de palestras e conferências do musicólogo. Curt Lange, após repentino falecimento do presidente uruguaio, se viu sem o auxílio financeiro, e mobilizaria esforços no intuito de arrecadar fundos, tentando “a sorte no país dos bons amigos, levando a eles o que fiz, parcialmente, no Brasil, para o Brasil mesmo. Tenho, é verdade, trabalho para dez anos que trouxe de lá” ³⁸¹.

Curt Lange tinha interesse imediato em realizar viagem para Porto Alegre e Curitiba para expor suas investigações, oferecendo inclusive roteiro dos cursos que poderia ministrar: música religiosa em Minas Gerais; vida e morte de Gottschalk no Rio de Janeiro; danças, danças dramáticas e cantigas no norte do Brasil; música afro-brasileira e afro-baiana.

Enquanto negociavam a vinda, o formato de pagamento e inscrições dos alunos, a proposta foi cancelada às pressas pois Curt Lange receberia convites de universidades americanas para lecionar cursos pelo país. A partir desta oportunidade, a SCABI seria novamente requerida na arrecadação de fundos para a viagem do musicólogo, possibilitando a Curt Lange a compra de materiais sobre o Brasil, dentre livros e músicas, para a realização destes cursos.

Para obter recursos peço-lhe colaborar no sentido de colocar em Curitiba uma quantia determinada e exemplares do tomo VI do Boletim dedicado ao Brasil. O amigo poderá, entre os próprios sócios e outros colaboradores (o Dr. Carneiro, historiador, o Dr. Sampaio, o Clube Curitibano, etc) uma subscrição, é dizer, o pagamento dos volumes ³⁸².

Quando se menciona o Boletim Latino americano de Música, é preciso levar em conta sua estrutura, dividida em duas partes: a primeira era voltada para a edição de artigos musicológicos, resenhas e traduções e a segunda, era relacionada com a publicação de partituras. Os volumes eram bem elaborados, contando com fotografias, ilustrações feitas por pintores renomados e biografias de seus colaboradores. “A partir do segundo tomo, cada volume desta revista musical foi dedicado a um país que deveria organizar uma equipe de musicólogos para

³⁸¹ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 6.out.1947, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁸² LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 24.fev.1948, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

escrever os textos e que também escolheria algumas partituras de compositores destacados dentro do seu cenário musical nacional, para que fossem publicadas”³⁸³. A impressão do periódico era incumbência do país organizador da publicação, uma vez que não havia espaço reservando para anúncios publicitários, portanto não havia arrecadação de verbas.

O último volume, destinado ao Brasil, o referido Tomo VI, contava com 607 páginas de conteúdo e 177 de material suplementar – partituras – e seria efetivamente publicado em 1946. A confecção do sexto volume encontraria dificuldades que custariam a Curt Lange dois anos de permanência no Rio de Janeiro – entre 1944 e 1945 – relacionadas a diversos fatores, tais como a problemática em se conseguir suprimentos de papel por preços baixos em função Segunda Guerra Mundial, e mesmo os entraves na negociação de Villa-Lobos da publicação da revista junto ao governo³⁸⁴. Em setembro de 1945, ele escreveria a Fernando Corrêa de Azevedo “Estou agora com o Boletim Tomo VI na prensa, o qual me produz uma constante mudança em minhas ocupações”³⁸⁵. Mais tarde, ainda, indicaria: “você deve ter recebido o volume VI do Boletim? Então aguardo sua opinião sobre esta primeira parte que tantas dificuldades causou”³⁸⁶.

Desta interação, inicialmente relacionada à circularidade de intérpretes no cenário nacional, SCABI passaria a oferecer exemplares do Boletim Latino Americano de Música a pedido de Curt Lange. Seriam enviados inicialmente 12 volumes, e Fernando Corrêa de Azevedo indicaria, um ano mais tarde, que já teria recebido dos correios os “seis volumes do Tomo VI do Boletim Latino Americano de Música e seus suplementos”³⁸⁷.

³⁸³ MOYA, Fernanda Nunes. *Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940*. 2014. 205f. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014, p. 100.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 117.

³⁸⁵ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 08.set.1945, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁸⁶ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 25.out.1947, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁸⁷ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 2.abr.1949, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais. O presidente da SCABI indicaria, na correspondência seguinte, que venderia cada volume a Cr\$ 200,00. AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 12.mai.1949, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

O presidente da SCABI informou Curt Lange, em correspondência de 12 de maio de 1949, que chefiava o Departamento de Cultura do Estado, deixando, portanto, a direção da EMBAP. Das propostas que assumiria como linhas de atuação na sua gestão, destacava as seguintes demandas:

E, finalmente, o Departamento de Cultura, iniciando um plano vastíssimo de ação cultural nas cidades do interior, serviços de restauração e conservação dos monumentos históricos, artísticos e naturais, concertos populares, exposições de pintura, publicações, etc, etc ³⁸⁸.

Entretanto, com intervalo de pouco mais de seis meses, o presidente da SCABI indicaria sua saída do cargo. “Infelizmente tive que deixar a direção do Departamento de Cultura do Estado. Fui obrigado a romper com o Governo, que só estava interessado em fazer política e não cultura. Não quis me sujeitar a esta situação” ³⁸⁹.

Esta informação é pertinente, já que deste período constam as insistentes tentativas da SCABI em angariar fundos por meio de subvenções estaduais para a manutenção de sua orquestra sinfônica, fundada no ano de 1946. As tentativas de manter o grupo ativo não foram bem-sucedidas, mesmo quando o presidente da SCABI encaminhou projeto, como recurso final, de incorporação da Orquestra Sinfônica da SCABI pelo estado ³⁹⁰. Todas as tentativas falharam, a SCABI não obteve auxílio no período em que Fernando Corrêa de Azevedo indicou estar no comando do Departamento de Cultura do Estado, momento crítico de manutenção para uma possível primeira orquestra oficial na cidade de Curitiba. Um motivo oportuno, portanto, para informar que o rompimento se deu em razão do interesse do Departamento em fazer política, e não cultura.

Um evento em especial, realizado em 1949, pode indicar como a SCABI estava nos planos de Fernando Corrêa de Azevedo, ao assumir o cargo de diretor do Departamento de Cultura. O concerto da cantora Edyr de Fabris, realizado em abril daquele ano no salão do Clube Concórdia, de acordo com o programa de concerto, foi “promovido pelo Departamento de Cultura da Secretaria de Educação”

³⁸⁸ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 12.mai.1949, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁸⁹ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 25.fev.1950, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁹⁰ MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 121-131.

³⁹¹. Após este evento, o único com esta particularidade, não haveria mais recitais patrocinados pelo órgão público, durante o período em que o presidente da SCABI esteve na chefia do Departamento de Cultura. Este pequeno título no programa de concerto demonstra o interesse em incluir a SCABI no grupo de instituições patrocinadas pelo governo, por parte do seu presidente e recém-empossado gestor do Departamento de Cultura ao articular seus interesses culturais na esfera política.

É importante levar em conta que o financiamento público das manifestações culturais no Brasil ainda não era uma realidade efetiva neste período. Algumas práticas são visualizadas em iniciativas da década de 1930, e ainda que de maneira incipiente, estão relacionadas à implantação de modelos de gestão pública de estímulo à produção cultural. Dois destes experimentos seriam responsáveis pelo início do movimento: a passagem de Mário de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da cidade de São Paulo, entre 1935-1938 e a implantação do Ministério da Educação e Saúde em 1930, mais especificamente durante a gestão de Gustavo Capanema (1900-1985) entre 1934 até 1945 ³⁹².

Da experiência com Mário de Andrade, esta inovaria, ainda, por estabelecer uma relação estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura; do mesmo modo, coloca a questão da cultura como algo significativo e vital para a sociedade; e por fim oferece o debate sobre a definição de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las, ao abarcar, inclusive, as culturas populares. Esta administração centrada no Departamento da Cultura inaugurou estrutura organizada e centralizada de gestão cultural, servindo de modelo para outras ações nos anos subsequentes. O momento posterior das políticas culturais no qual a SCABI desenvolveria parte significativa de suas atividades, compreendido entre 1945 a

³⁹¹ **Programa de Concerto** *Concerto de Edyr de Fabris*. 422 FOLR, 1949, Curitiba. **SCABI**, 07.04.1949.

³⁹² Ministro da Educação e Saúde, ao qual estaria subordinado o setor nacional da cultura durante o governo Getúlio Vargas. Esteticamente modernista e politicamente conservador, ele continuou no ministério depois da guinada autoritária em 1937, com a implantação da ditadura do Estado Novo, e apesar disto, acolheu intelectuais e artistas progressistas. No plano das políticas federais, são criadas instituições, dentre as quais: Superintendência de Educação Musical e Artística; Instituto Nacional de Cinema Educativo (1936); Serviço de Radiodifusão Educativa (1936); Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (1937); Serviço Nacional de Teatro (1937); Instituto Nacional do Livro (1937) e Conselho Nacional de Cultura (1938). Pela primeira vez, o Estado nacional realizava um conjunto de intervenções na área da cultura, que articulava uma atuação “negativa” — opressão, repressão e censura próprias de qualquer ditadura, com outra “afirmativa”: por meio de formulações, práticas, legislações e (novas) organizações de cultura. O Departamento de Informação e Propaganda (DIP) é uma instituição singular nesta política cultural, buscando, simultaneamente, reprimir e cooptar o meio cultural. RUBIM, Antônio Albino Canelas; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Editora UFBA, 2007, p. 14-15; p. 104.

1964, seria caracterizado como a falta de correspondência entre o período de desenvolvimento da cultura brasileira, com aquilo que ocorria nas políticas culturais nos principais polos brasileiros. Com exceção da atuação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Cultural), tais políticas culturais praticamente inexistiam ³⁹³.

O quadro em Curitiba é diverso desta realidade de políticas de incentivo e disseminação cultural, que se ampliaram em São Paulo e no Rio de Janeiro, bastando lembrar para tanto que até a década de 1960, a cidade contava apenas com dois teatros públicos para manifestações artísticas: o teatro Guaíra, administrado pelo Governo Estadual, e o teatro da Reitoria, vinculado à Universidade Federal do Paraná. As iniciativas culturais na cidade dependiam de recursos estatais em suas mais diversas instâncias, e nesse intuito o poder público acabava por funcionar como um órgão compensatório às produções artísticas distantes da indústria cultural e do consumo de massa. Assim, somente a partir da década de 1970, com uma ação mais efetiva do poder público municipal, em somatória a outras de responsabilidade do governo estadual, viriam a compor período de maior retorno – espaços e financeiro – para as artes curitibanas, em completo desalinho em relação ao contexto de âmbito nacional ³⁹⁴.

Neste cenário, conforme indicado, Fernando Corrêa de Azevedo ao aceitar o cargo de direção do Departamento de Cultura do Estado, acreditava poder, tal como realizara Mário de Andrade em seu projeto da década de 1930, atuar em prol da ampliação e manutenção do meio artístico local. Apesar de estar inserido no aparato burocrático político para, na sua compreensão, intermediar em favor da cultura, a realidade parece ter demonstrado ser mais inflexível às suas ideias, um cenário que tendia à “política” em detrimento da “cultura”. “Não querendo se sujeitar” a este quadro, e sem possibilidades maiores de contribuir para a criação e manutenção de organismos artísticos, em pouco tempo ele retornaria exclusivamente às suas atividades de administrador cultural e professor, tanto na SCABI quanto na EMBAP.

Em correspondência de 1950, Curt Lange, após ser admitido na Universidade Nacional de Cuyo, na Argentina, solicitaria a Fernando Corrêa de

³⁹³ *Ibid.*, p. 103-104.

³⁹⁴ MORAES, Ulisses Quadros. *Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba - 1971 a 1983*. 2008, 204f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008, p. 30.

Azevedo uma carta de apreciação sobre o seu ingresso na Instituição, que seria destinada ao reitor, além de um parecer sobre o volume 1 da *Revista de Estudios Musicales*, fundada e dirigida pelo musicólogo. Novamente é solicitado ao presidente da SCABI para que intermediasse possíveis interessados em adquirir a Revista, cujo valor seria convertido em livros sobre música brasileira a serem integrados à biblioteca do Departamento de Musicologia, recém-criado, daquela universidade.

Sobre esta questão, Fernando Corrêa de Azevedo prontamente indicaria sua satisfação em verificar o talento do musicólogo sendo reconhecido no cenário especializado.

Achei uma feliz ideia da Reitoria a sua incorporação à Universidade Nacional de Cuyo. O amigo tem imposto o seu nome nos meios musicais da América e do mundo, como um trabalhador infatigável, que põe ao lado de uma sólida e vasta cultura, uma não menos vasta capacidade de produção. A Revista de Estudio Musicales é qualquer coisa de muito sério e estou certo de que ocupará lugar de destaque na história do desenvolvimento musical da América Latina³⁹⁵.

De maneira semelhante, Fernando Corrêa de Azevedo também solicitaria auxílio de Curt Lange para uma indicação, por meio de duas cartas “oficiais”, visando à designação de Fernando Corrêa de Azevedo para a organização da Escola de Música e Belas Artes, no ano em que essa iniciaria suas atividades. “Uma seria dirigida ao Governador do Estado do Paraná [Moysés Lupion] e outra ao Secretário de Educação e Cultura [José Loureiro Fernandes]”³⁹⁶. Na verdade, ele estaria solicitando carta de recomendação para o cargo de Direção da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, pois a viagem de “organização” da instituição havia sido feita em janeiro pelo próprio Fernando. Em resposta ao pedido de Fernando Corrêa de Azevedo, Curt Lange afirmou que já havia escrito as cartas solicitadas, fazendo elogios seus ao “Sr. Loureiro Fernandes, muito meu amigo”³⁹⁷.

Nesse sentido, Fernando Corrêa aproveitou, do mesmo modo, a relação de possíveis influências que personalidades representativas do meio artístico internacional, como era o caso de Curt Lange, poderiam exercer sobre figuras do

³⁹⁵ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 21.mai.1950, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁹⁶ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 03.mar.1948, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

³⁹⁷ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 09.mar.1948, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

meio político para concorrer ao cargo de direção da EMBAP. Confirmando tal informação, o Livro de Atas das reuniões da Congregação da EMBAP, indica que:

[...] na reunião foi elaborada uma lista tríplice para a escolha do diretor da instituição, a qual seria submetida ao Governador do Estado. A ata indica ainda que a proposição do professor Benedito Nicolau dos Santos, indicando o professor Fernando Corrêa de Azevedo para o cargo foi amplamente aclamada pelos presentes. Esta indicação foi logo confirmada pelo Governador³⁹⁸.

Entre os anos de 1950 e 1953, as correspondências trocadas entre Curt Lange e Fernando Corrêa de Azevedo fixaram como temática principal as subscrições de revistas enviadas pelo musicólogo a serem distribuídas e revendidas na cidade de Curitiba, seja via SCABI, seja via Loja Flora Paraná, uma floricultura e livraria especializada em artigos musicais, dirigida pela família de musicistas Frank³⁹⁹.

Em 1954, porém, Curt Lange indicaria a necessidade de arrecadar fundos no Brasil para efetivar sua participação no Congresso Internacional de Folclore que seria realizado em agosto daquele ano na cidade de São Paulo. Com isso, ele reivindicaria para si a efetivação do “círculo de culturas”, no intuito de criar um trajeto para suas conferências em diferentes cidades, desde o sul até o sudeste brasileiro.

Resolvi organizar uma viagem de conferências, começando por Pelotas ou Porto Alegre, e seguindo logo para o norte. É para mim muito importante fixar desde já o itinerário e saber com quais amigos posso contar. Faz tempo que não falo nessa capital (desde 1937), e tudo tem mudado, até a gente dedicada à música. Poderia, por isto mesmo, ter sucesso com uma série de conferências que podem referir-se a assuntos brasileiros, como as minhas pesquisas, ou sobre outros assuntos americanos ou europeus. Poderia falar na Faculdade de Filosofia sobre Nietzsche [...]. Seria questão duma aproximação com essa Universidade, com outras instituições [...] Talvez o amigo possa organizar isso, pois não verá defraudada a minha atuação [...]. Também posso falar no Círculo Bandeirantes, do qual sou membro correspondente⁴⁰⁰.

O musicólogo pedia ainda indicações de instituições com as quais travar contato nas cidades intermediárias entre Porto Alegre e Curitiba. Fernando Corrêa de Azevedo, atendendo à solicitação, apresentaria algumas instituições no estado

³⁹⁸ PROSSER, *op. cit.*, 2001, p. 214.

³⁹⁹ Sobre a família Frank, ver SAMPAIO, *op. Cit.*, 1984, p. 17-68.

⁴⁰⁰ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 16.abr.1954, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

de Santa Catarina ⁴⁰¹ e iniciaria tratativas para concretizar conferências do musicólogo em Curitiba, negociando com a Faculdade de Filosofia e com a Sociedade de Amigos da Cultura Germânica ⁴⁰². Em resposta, Curt Lange perguntou sobre outros espaços possíveis, e questionou ainda o fato do presidente da SCABI não indicar a própria instituição como um possível local para a realização das conferências na cidade. Em réplica a esta questão, algumas informações importantes são apresentadas:

Dizia-lhe nesta última carta que já estava arranjada uma conferência, sob o patrocínio da Universidade do Paraná, sobre a filosofia de Nietzsche, retribuída na base de Cr\$ 3.000,00. Confirmando, pois, esta conferência [...]. Eu não propus uma palestra patrocinada pela SCABI, porquanto a nossa sociedade só tem patrocinado concertos e não conferências. Iria fugir um pouco de normas já estabelecidas pelo tempo. Aliás tentamos já por duas vezes organizar conferências, mas o público que compareceu foi tão diminuto, que não compensou. Preferimos assim, ficar só no campo dos concertos. O Clube Curitibano, as Rádios, os Colégios, o próprio Círculo de Estudos Bandeirantes, tudo isso são entidades que com todo prazer patrocinarão conferências suas, mas sem pagamento ⁴⁰³. (com grifo no original)

A SCABI não ofereceria mais conferências, devido às experiências anteriores. Levando-se em consideração a data, as duas últimas palestras realizadas pela SCABI teriam ocorrido nos anos de 1949 e 1952, com Camargo Guarnieri comentando sua obra ⁴⁰⁴ e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo abordando vida e produção musical de Henrique Oswald ⁴⁰⁵. Apesar de não ser possível precisar o elemento preponderante para o insucesso das respectivas conferências, o fator “norma estabelecida pelo tempo” foi mantido e a SCABI não realizou mais conferências sob seu patrocínio, daí a resistência de Fernando Corrêa de Azevedo em fechar mais eventos com Curt Lange.

⁴⁰¹ Em Florianópolis – Direção da Faculdade de Direito, o Colégio Catarinense e Sociedade de Amigos da Música; Em Blumenau – Sociedade Dramático Musical Carlos Gomes e o Conservatório de Música Curt Hering; Em Joinville – Sociedade Harmonia Lira.

⁴⁰² AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 4.mai.1954, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴⁰³ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 3.jun.1954, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴⁰⁴ **Programa de Concerto** *Festival Camargo Guarnieri*. 197 e 198º Concerto da SCABI. 485 FOLR, 1952, Curitiba. **SCABI**, 05 e 06.11.1952.

⁴⁰⁵ **Programa de Concerto** *Comemorações do Primeiro centenário de nascimento de Henrique Oswald*. 129º Concerto da SCABI. 412 FOLR, 1949, Curitiba. **SCABI**, 30.07.1949.

Ao longo daquele ano, entretanto, o musicólogo se mostrou inconformado com a inviabilidade de realizar palestras de música via SCABI, em Curitiba, então a instituição mais apropriada para tal finalidade:

Propus-lhe, de toda forma, uma conferência para a sua Sociedade [SCABI] mas não querendo forçar a situação, sobre este tema, que lhe comunico hoje como o melhor: *Evolução e futuro da música no Brasil e Argentina: um estudo comparativo*, que daria para uma série de considerações importantes. Não pretendo interferir na sua organização, mas não falar de música em Curitiba é bem triste ⁴⁰⁶.

Apesar da negativa quanto à realização de conferência na instituição musical da cidade, a chegada de Curt Lange em Curitiba ocorreu no dia “02 de setembro às 10:30 h num avião misto da Varig” ⁴⁰⁷. Aqui realizaria, entretanto, apenas a palestra sobre Nietzsche. Confirmando a estadia de Curt Lange na cidade, foi relatada a impossibilidade de encontro entre ambos, durante sua visita.

Senti muitíssimo sua viagem a Londrina e a impossibilidade de nos intimar um pouco durante os dias do meu estágio em Curitiba. Nunca tivemos oportunidade de nos conhecer de perto e como eu senti por você muita simpatia, esta ausência sua foi para mim tanto maior ⁴⁰⁸.

Nesta mesma correspondência, Curt Lange acreditava ter realizado boa conferência sobre a temática proposta, indicando o interesse de ampliar sua atuação no cenário curitibano com a realização de mais eventos em um futuro próximo.

Talvez seja possível para o ano vindouro ou qualquer outro instante oportuno, de oferecer lá um curso sobre música e outro sobre filosofia, trabalhando ao mesmo tempo com pedagogia da música no Instituto Normal. É dizer, uma atividade com proveito e não uma passagem fugaz. Sobre tal circunstância poderemos talvez corresponder mais adiante, de acordo com as circunstâncias da minha vida profissional ⁴⁰⁹.

Nesta carta em especial, Curt Lange demonstrou gratidão pelos esforços de Fernando Corrêa de Azevedo na intermediação dos eventos realizados na cidade.

⁴⁰⁶ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 22.jul.1954, Mendoza. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴⁰⁷ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 30.ago.1954, Rio de Janeiro. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴⁰⁸ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 10.set.1954, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴⁰⁹ *Idem*.

Agradeceu em especial “pela cooperação tão generosa com a qual fez possível minha viagem ao Brasil [...] e receba também minha oferta de colaboração permanente e desinteressada na sua obra” ⁴¹⁰. Tal cenário demonstra a interação entre os dois intelectuais no período, intermediando trocas de favores e oportunizando a ampliação de suas respectivas redes de contatos e abrangência de atuação.

Após esta troca de correspondências do ano de 1954, o acervo indica um hiato de comunicação entre os intelectuais até 1958. Na única carta enviada naquele ano, Fernando Corrêa de Azevedo reclamaria da alta do dólar que dificultava o patrocínio a intérpretes estrangeiros ⁴¹¹. No ano seguinte, o presidente da SCABI tentou trazer o musicólogo para realizar palestra em Curitiba, mas não houve resposta imediata.

A proposta para conferências seria recorrente, entretanto, ao fim da década de 1950. Acredita-se que, via Escola de Música e Belas Artes, àquela época já estabelecida enquanto instituição de ensino superior, foi possível fazer convites mais efetivos para a vinda de Curt Lange. Em 1959, Fernando Corrêa de Azevedo solicitaria “peço-lhe que me informe exatamente sobre as condições para a realização duma conferência aqui, a fim de ver se a Escola poderá arcar com o ônus” ⁴¹². Em 1964 o convite seria refeito, com o também diretor da EMBAP indicando que “a Escola está sempre com as portas abertas para ouvir as suas conferências e teremos o maior prazer em revê-lo em Curitiba” ⁴¹³.

As indicações continuavam sendo requisitadas por ambos para recomendações que se faziam necessárias nas suas respectivas áreas de atuação.

Recebi hoje a carta do Presidente da Fundação de Arte de Ouro Preto, pedindo a minha opinião sobre as suas atividades para fins de publicação. Com o maior prazer vou responder-lhe dentro de breves dias e me sinto

⁴¹⁰ *Idem*.

⁴¹¹ Houve diminuição de 9 para 7 contratações de intérpretes estrangeiros na SCABI entre os anos de 1958 e 1959. *Relatório do ano de 1958*. 854 FOLR, **1958**, SCABI. 27.02.1959 e *Relatório do ano de 1959*. 855 FOLR, **1960**, SCABI. 12.02.1960.

⁴¹² AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 20.mar.1959, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴¹³ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 17.mar.1964, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

contente de poder colaborar para que seu trabalho seja reconhecido como deve ⁴¹⁴.

Do mesmo modo, os objetivos iniciais que haviam colocado em contato os dois intelectuais se mantinham: Curt Lange ainda recomendava possíveis intérpretes para a SCABI. “Mando-lhe separadamente os folhetos de um notável pianista argentino, de grande futuro. Seria muito interessante se você pudesse fazê-lo ouvir” ⁴¹⁵. Da citação, destaca-se a ideia de utilização de “folhetos”, os programas de concerto que eram, na verdade, portfólios de apresentação dos feitos dos concertistas e indicavam repertórios e breves biografias, para melhor situar o músico em seu campo de atuação.

Esta troca de informações e indicações sobre intérpretes, entretanto, àquele momento era menos frequente. Acredita-se que esta diminuição tenha ocorrido em função da amplitude das atividades de pesquisa desenvolvidas pelo musicólogo. O trabalho musicológico desempenhado por Curt Lange, em Minas Gerais, tinha gerado profundos desdobramentos.

Para a volta gostaria muito de ditar uma conferência nessa cidade sobre o tema: *a música religiosa na Capitania Geral das Minas Gerais à luz de novas pesquisas*, com a finalidade de financiar um estágio breve entre vocês. O assunto dos meus trabalhos em Minas já atingiu um plano muito diferente ao que tenho exposto faz uns três anos, mais ou menos. A transcendência do capítulo mineiro é hoje um dos grandes acontecimentos da história universal das artes ⁴¹⁶.

Outras correspondências foram trocadas entre Curt Lage e Fernando Corrêa de Azevedo ao longo da década de 1960, entretanto o tempo havia transformado dois intelectuais em amigos. As realizações, a vida pessoal, bem como eventuais infortúnios permearam a comunicação do musicólogo e do administrador cultural ⁴¹⁷. Além de correspondência propriamente dita, o presidente da SCABI enviou postais,

⁴¹⁴ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 06.out.1972, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴¹⁵ LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 09.mar.1959, Rio de Janeiro. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴¹⁶ *Idem*.

⁴¹⁷ Exemplo desta proximidade, Fernando Corrêa de Azevedo escreveria, em outubro de 1966: “Nós tivemos agora dez dias de maior angústia e aflição com o estado de saúde do meu netinho, que adoeceu de repente gravemente e teve de ser internado em uma casa de saúde [...] mas felizmente já está melhor [...] tem apenas onze meses, uma lástima”. AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 22.out.1966, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

convites de casamento dos filhos, dentre outros. Em 1968, alguns anos antes de deixar a cidade de Curitiba, encaminhou convite a Curt Lange para “a solenidade de entrega do Diploma de ‘Cidadão Honorário de Curitiba’ ao senhor Prof. Fernando Corrêa de Azevedo” ⁴¹⁸.

Com aumento dos projetos desenvolvidos por Curt Lange no Brasil, houve relativa diminuição de correspondências entre ele e o presidente da SCABI. As indicações iniciais, destinadas a fomentar o circuito de trânsito de musicistas no cenário nacional, tornaram-se negociações em causa própria: o musicólogo procuraria promover palestras em Curitiba e tinha na SCABI a principal referência para a execução destes projetos.

Entretanto, como se viu, pouco foi efetivado nas duas frentes motivadoras da correspondência trocada: o modelo de contratação da SCABI previa um calendário preestabelecido e bem delimitado, impossibilitando “brechas” para indicações repentinas de Curt Lange, o que acabou por inviabilizar significativamente uma maior circulação e apresentação dos musicistas analisados ⁴¹⁹, e a inviabilidade da própria circulação de Curt Lange em Curitiba, dada a especificidade indicada por Fernando Corrêa de Azevedo. O fato de a SCABI não ter como característica a realização de conferências, possivelmente pelo seu público pagante não ter interesse neste tipo específico de evento, polarizou os interesses dos dois intelectuais. Via EMBAP, seria possível oportunizar a vinda do musicólogo para a capital paranaense.

Diferentemente da relação SCABI x Curt Lange, a ausência de documentação explicativa em relação ao Rio de Janeiro dificulta possíveis afirmações. Naturalmente a instituição tinha interesse em estreitar laços com o principal polo de interesse dos musicistas em trânsito, entretanto na escassa correspondência de Fernando Corrêa de Azevedo enviada a Andrade Muricy, pouco é oferecido. Em carta enviada no ano de 1954, o presidente da SCABI validou os feitos do crítico na cidade do Rio de Janeiro:

⁴¹⁸ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Convite] 11.out.1968, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁴¹⁹ Curt Lange informaria, com pesar, a inviabilidade no calendário da SCABI que impossibilitou do concerto do violonista Abel Carlevaro em Curitiba, “o maior violonista depois de Segóvia”, e indicaria que “seria bom ‘concertar’ a atuação dele para 1947, com dois concertos”. LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 25.nov.1946, Montevidéu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

Você, aí no Rio, conseguiu realizar no terreno artístico coisa muito interessante, deixando Curitiba verdadeiramente no chinelo. Creio que o aproveitamento do esforço aí feito, trazendo todo o bloco ao Paraná para repetir aqui todas as mesmas realizações, seria não apenas interessante, mas uma necessidade premente ⁴²⁰.

Apesar de não ser possível precisar as realizações de Andrade Muricy indicadas na passagem, acredita-se que o transporte dos eventos promovidos por ele no Rio do Janeiro para o Paraná, possa significar o fomento à circulação artística. Andrade Muricy gozava de prestígio na capital, e conforme indicativo contido no relatório inaugural das atividades da SCABI, a intervenção do crítico musical naquele ambiente seria favorável ao estabelecimento de um intercâmbio vantajoso para a instituição.

Outra parceria, ao menos eventual, oportunizada pela “cadeia de culturas” vinculando Curitiba e Rio de Janeiro, se deu quando da vinda do pianista e professor Guilherme Fontainha para Curitiba em 1946. Fontainha foi diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro entre os anos de 1931 e 1937, e nas décadas seguintes manteria o vínculo lecionando piano e colaborando nas reformas acadêmicas e administrativas daquela instituição ⁴²¹.

A representatividade de Fontainha no cenário musical carioca podia resultar frutos positivos para a SCABI. Em dezembro de 1946, o professor passaria por Curitiba, a caminho da Argentina, e indicaria que, apesar de estar em viagem de férias, o objetivo primordial da visita residia no interesse em acertar detalhes para realização de concertos de três pianistas na cidade.

Em 1947, voltarei a Curitiba onde pretendo trazer três grandes pianistas [...]. É meu propósito apresentar ao menos cinco audições das três referidas pianistas, cujas virtudes artísticas dificilmente serão suplantadas ou igualadas. [...] Com muita honra, pretendo apresenta-las ao culto público curitibano ⁴²².

No ano seguinte, conforme indicado, os concertos foram realizados em parceria com o serviço da “Missão oficial da Universidade do Brasil”, antigo Instituto

⁴²⁰ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 03.jan.1954, Caiobá. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

⁴²¹ HARTWIG, Nathália Lange; CARLINI, Álvaro. *Guilherme Fontainha (1887-1970): o protetor dos pianos Essenfelder*. IN: Fórum de Pesquisa Científica em Arte. VIII, 2011, Curitiba. **Anais...**: ArtEmbap, 2011, p. 1-11, p. 3.

⁴²² *Um músico de renome*. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 06 de dezembro de 1946. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Nacional de Música. Entre os dias 4 e 12 de agosto de 1947, foram realizados sete recitais de piano com alunas destacadas do professor Fontainha, oferecidos exclusivamente aos associados da SCABI e mais um evento destinado à juventude, e portanto, aberto à comunidade. Destaca-se o ciclo das sonatas de Beethoven, distribuído em três dos eventos promovidos ⁴²³.

Fernando Corrêa de Azevedo não deixou cópia de correspondências trocadas com outros intelectuais, agentes culturais e musicistas, porém acredita-se que o exemplo das cartas para Curt Lange se demonstrou válido na tentativa de confirmar esta cadeia de culturas, indicadas pelo administrador cultural que atuava em Curitiba. Em sua interação com diversos intelectuais e agentes culturais, verifica-se que este tentou estabelecer contatos benéficos para a SCABI, no intuito prioritário de colocar sua instituição como a principal intermediadora da inclusão da capital paranaense, em um circuito nacional de realização de concertos. As trocas com Francisco Curt Lange demonstram sua atuação nesse caminho.

3.2.3 “Oferta e procura”: estratégias de formação musical

Presença característica das instituições de fruição musical, a formação de jovens plateias foi tomada pela SCABI como uma das frentes de atuação. Dos concertos do primeiro ano, três foram destinados à apreciação de crianças e jovens, os intitulados “concertos da juventude”, com bilhetes vendidos a preços simbólicos de um cruzeiro (Cr\$ 1,00), e contavam com a presença de crianças da sociedade em geral, não se caracterizando, portanto, como eventos privados destinados exclusivamente aos filhos dos associados.

A Diretoria registra neste relatório que em alguns concertos desta série foi assinalada a presença de mais de 1000 crianças, inclusive diversas escolas incorporadas e acompanhadas das respectivas professoras. Todos os concertos desta série [...] tiveram um cunho acentuadamente educativo,

⁴²³ **Programa de Concerto** *Esther Nalberger*. 57º Concerto da SCABI. 366 FOLR, 1947, Curitiba. **SCABI**, 04.08.1947; **Programa de Concerto** *Lucy Salles*. 58º Concerto da SCABI. 367 FOLR, 1947, Curitiba. **SCABI**, 06.08.1947; **Programa de Concerto** *Laís de Souza Brasil*. 59º Concerto da SCABI. 365 FOLR, 1947, Curitiba. **SCABI**, 07.08.1947; **Programa de Concerto** *Ciclo das sonatas de Beethoven*. 60 ao 62º Concerto da SCABI. 364 FOLR, 1947, Curitiba. **SCABI**, 09, 11 e 13.08.1947; **Programa de Concerto** *Concerto educativo para a juventude*. 63º Concerto da SCABI. 362 FOLR, 1947, Curitiba. **SCABI**, 12.08.1947.

desde que todos os programas foram comentados e explicados em palestra

⁴²⁴.

Ainda nesse sentido, no primeiro ano de atuação, a SCABI formou curso de Regência de coros para professores de canto orfeônico, ministrado pelo pianista e compositor Ernani Braga ⁴²⁵ ao longo de quatro meses, visando à formação técnica e musical para fomento da criação de corais na cidade. Atuando em parceria com a Prefeitura Municipal para o provimento deste curso, a proposta tinha objetivo de formar orfeões com crianças das escolas primárias, secundárias, e do mesmo modo, agremiações de universitários e operários, realizando concertos que contavam com a participação destas ⁴²⁶.

Além dos concertos para os sócios, é preciso assinalar os concertos educativos para a juventude escolar e filhos dos sócios, os quais têm tido decisiva influência na formação da futura plateia curitibana ⁴²⁷.

A SCABI manteve-se fortemente vinculada a uma proposta formativa enquanto instituição de fruição musical. Como se viu, a tentativa de estabelecimento de uma discoteca pública em Curitiba visava a oferta de amplo acervo musical, sessões de discussão sobre repertórios e educação musical para a juventude. A entidade procurou se situar no cenário local como uma instituição característica de educação musical, voltada ao público mais amplo.

Como resultante desta preocupação educativa e formativa da plateia no âmbito da juventude, a SCABI definiria as bases para o estabelecimento da *Juventude Musical Brasileira – Setor Paraná/Santa Catarina*, em Curitiba. Esta instituição, em conformidade com as nove demais sedes estaduais organizadas no Brasil, desenvolveu atividades relacionadas à educação musical por meio da

⁴²⁴ *Relatório do ano de 1945*. 845 FOLR, 1946, SCABI. 11.03.1946.

⁴²⁵ Ernani Braga (1888-1948), “musicista de destaque no cenário musical brasileiro da primeira metade do século XX. Além de sua participação como pianista na *Semana de Arte Moderna* realizada em São Paulo em 1922, Ernani notabilizou-se por inúmeras atividades itinerantes realizadas enquanto professor, agente cultural e regente coral, nos anos de 1930 até seu falecimento, em 1948”. Ver CARLINI, Álvaro. *Um outro Ernani Braga: aspectos pessoais revelados em correspondências com Fernando Corrêa de Azevedo entre 1945-1948*. In: *Revista Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós Graduação em Música da UFPR* – v.6 n.2 (nov.2013). Curitiba: DeArtes, 2009.

⁴²⁶ **Programa de Concerto Grande Agremiação orfeônica**. 17º Concerto da SCABI. 2041 FOLH, 1945, Curitiba. **SCABI**, 07.09.1945. e **Programa de Concerto Grande concerto vocal**. 20º Concerto da SCABI. 2053 FOLH, 1945, Curitiba. **SCABI**, 12.10.1945.

⁴²⁷ *Revista do Clube Concórdia. Nos nossos salões*. 462 FOLR, 1951, Curitiba. **SCABI**, [?].06.1951.

promoção de concertos didáticos, concursos de instrumentistas, congressos nacionais e programas de rádio.

Em Curitiba, a instauração da *JMB 8ª Região/SPR*, em 1953, encontrou um ambiente favorável, pois, a *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê* e a *Escola de Música e Belas Artes* estavam, conjuntamente, realizando atividades importantes para a música no início da década de 1950, a *SCABI* promovendo concertos periodicamente e a *EMBAP* atuando na área de formação de profissionais ligados à música e às artes visuais⁴²⁸.

Entretanto, antes mesmo da instauração do projeto da Juventude Musical Brasileira, a *SCABI* já demonstrava o interesse na educação e formação musical de jovens. A série dos Concertos para a Juventude indicada nos relatórios iniciais apresentaram recitais de musicistas para o público jovem com explicações didáticas sobre as obras executadas, realizadas por pessoas vinculadas diretamente à *SCABI*⁴²⁹.

A Série *Valores Novos* seria outra atividade direcionada à formação artística da juventude, promovida pela *SCABI* a partir de 1948. Mais aprofundada que a anterior – série Concertos para a Juventude – tinha como objetivo central apresentar jovens instrumentistas locais em concertos formativos. Esta série contou com a participação de quatorze musicistas em formação do estado, e acabou por direcionar alguns para a profissionalização na área da música. Sempre com alcance na mídia impressa, estes concertos eram comentados de maneira recorrente:

A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê patrocinou, dia 17 do corrente o recital de violino do talentoso mocinho Arthur Erlach, que conta com 14 anos de idade. De princípio podemos dizer que o jovem violinista é uma verdadeira precocidade, prometendo muito em sua arte. Notamos no talentoso violinista a par de uma facilidade sobremaneira invejável na execução dos números com que brindou a seleta plateia, uma técnica acima de qualquer crítica, sem dúvida nenhuma ganha através dos árduos estudos a que se submeteu até agora sob a direção competente de sua mestra d. Bianca Bianchi, uma das mais altas expressões de arte de nossa cidade.⁴³⁰

⁴²⁸ Notas sobre estes eventos indicam palestra prévia aos concertos realizados, tais como “programa comentado e explicado em palestra”. MENON, *op. cit.*, 2008, p. 106.

⁴²⁹ **Programa de Concerto** 4º concerto para a juventude. 14º Concerto da *SCABI*. 330 FOLR, 1945, Curitiba. **SCABI**, 07.08.1945.

⁴³⁰ *Recital de violino por Arthur Erlach*. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, [?] setembro de 1949. HSCABI – II110. Pasta *SCABI*. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Alguns destes musicistas mantiveram seus estudos e se profissionalizaram enquanto intérpretes, compositores e professores ⁴³¹, remetendo às características dos conservatórios instalados no Brasil Império a partir da segunda metade do século XIX. Como aquelas instituições, havia a expectativa de longo prazo nestas iniciativas, fornecimento de mão de obra especializada para os serviços musicais, inserindo alunos formados nos agrupamentos musicais criados pela demanda da prática musical na cidade.

Uma figura representativa, nesta concepção da SCABI como entidade formativa no campo artístico, seria Raul Gomes (1889-1975). Professor de escolas públicas em cidades como Morretes, Rio Negro e Curitiba, bem como docente da Universidade do Paraná, Raul Gomes foi importante movimentador cultural da cidade, tendo participação ativa na fundação de entidades de fomento à arte e cultura. Além da SCABI, incorporou o grupo fundador de instituições tais como a Academia Paranaense de Letras, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, o Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Paraná e o Centro de Letras do Paraná ⁴³².

Raul Gomes poderia ser entendido como um agitador cultural, pelas inúmeras iniciativas das quais participou e pela incessante atuação junto à intelectualidade. É possível analisar algumas de suas ideias sobre formação musical realizada no cenário local, tendo como base correspondências enviadas a Andrade Muricy ⁴³³, outro importante intelectual engajado nas discussões sobre o assunto. De maneira semelhante, além das referidas correspondências, seus artigos de imprensa diária indicam claramente o posicionamento desta personagem, no campo das

⁴³¹ Conforme Menon, *op. cit.*, 2008, p. 78-79, alguns dos intérpretes apresentados pela série Valores Novos iriam continuar seus estudos e contribuiriam posteriormente no desenvolvimento e ampliação das práticas musicais da cidade. Dentre eles, Cláudio Stresser (1936-1973) colaboraria na fundação da Sociedade Pró-Música de Curitiba e integraria o quadro docente da EMBAP. Zbigniew Henrique Morozowicz (1934-2008), o Henrique de Curitiba, estudou em São Paulo a partir de 1954 na Escola Livre de Música. Atuou como pianista, compositor e professor de música na Universidade Federal do Paraná, no Studium Theologicum e na EMBAP. Ingrid Mueller Seraphim, seguiu a carreira de intérprete, tocando piano e cravo, tendo sido aluna de Guilherme Fontainha na Escola Nacional de Música. Posteriormente, lecionou piano e cravo na EMBAP, e no campo da promoção cultural integrou a comissão de criação da Camerata Antiqua de Curitiba, além de ter sido diretora artística das Oficinas de Música da Fundação Cultural de Curitiba entre 1983 e 2001.

⁴³² Criou o órgão OPALA – Operação Paraná de Liquidação do Analfabetismo, em Morretes, e também o GERPA – Grupo Editorial Renascimento Paranaense, dedicado à publicação de clássicos e de obras de autores paranaenses. OSINSKI; BRANDALISE, *op. cit.*, 2015, p. 184.

⁴³³ Correspondências de Raul Gomes. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

tensões da intelectualidade e suas proposições estéticas no bojo da produção, e consequente disseminação musical da primeira metade do século XX.

A intelectualidade da qual Raul Gomes fazia parte tinha intenção de construir a realidade local, com base em preceitos estético-filosóficos calcados no ideário do progresso e civilidade. Estiveram engajados em um projeto de construção cultural da sociedade paranaense, utilizando como referencial moldes europeus tidos como civilizados. Nessa esfera, a música de concerto almejada se propunha a consolidar este estatuto de arte civilizada, formadora de uma sociedade evoluída.

Raul Gomes atuou decisivamente em publicações de periódicos diários, e seu trabalho como jornalista na imprensa regular da cidade, tal como outros intelectuais do período, tinha como foco o progresso e formação do espírito local. No campo da prática musical e fruição artística, Raul Gomes mantinha as preocupações características da intelectualidade republicana do início do século XX: acreditava ser necessário educar musicalmente a plateia local, que carecia de bases culturais estabelecidas. Sobre a acessibilidade ocasionada pelos concertos realizados pela SCABI, ele indicaria:

Se outrora era possível a “tapeação” dada a escassez de manifestações artísticas ou intelectuais, agora não mais isso é possível, os fatos estão se dando em uma continuidade, em uma constância, em uma disciplina positivamente impressionante ⁴³⁴.

Raul Gomes era reconhecido, tanto no meio intelectual quanto pelos agentes da imprensa, como importante jornalista ⁴³⁵. Como redator chefe dos periódicos *O Dia* e *Diário da Tarde*, acredita-se que tenha logrado liberdade de expressão para expor suas opiniões frente às demandas culturais que visualizava na cidade de Curitiba. Demonstrou-se anteriormente o posicionamento deste intelectual, quando da criação da Orquestra Sinfônica da SCABI, indicada por ele como maior acontecimento artístico da capital paranaense ⁴³⁶.

⁴³⁴ GOMES, Raul. *Acontecimentos Artísticos*. Periódico O DIA, Curitiba, 19 de novembro de 1946. HSCABI – I57. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

⁴³⁵ Denominado por seus contemporâneos como “príncipe dos jornalistas”. SOUZA, Eliezer Félix; CAMPOS, Nêvio. *Imprensa no Paraná e o combate ao analfabetismo: trajetória e pensamento de Raul Gomes (1889-1975)*. In: Revista HISTEDBR online n.53, out.2013. Campinas, 2013, 133-152, p. 135.

⁴³⁶ Ver MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 101-114.

Este agrupamento musical, para Raul Gomes, seria a máxima demonstração de desenvolvimento artístico experienciado, até o momento, na cidade de Curitiba. A participação do público se fazia, portanto, imprescindível para o sucesso das atividades proporcionadas pela SCABI.

A música é harmonia, solidariedade, confraternização. Ela aproxima, nutre estímulos, suscita admirações. E por isso, nos centros civilizados é um dos supremos fatores de evolução social. Que os artistas da nossa orquestra tudo façam para a manutenção de seus núcleos de música selecionada ⁴³⁷.

A concepção de Raul Gomes vai ao encontro do propósito de seus pares intelectuais republicanos do início do século XX, na crença de que a “ordem” e “civilização” são elementos imprescindíveis para atingir o progresso como proposta final para a modernidade. De fato, este posicionamento encontrou eco no cenário social da década de 1940, congregando intelectuais que lutavam de maneira engajada pelo desenvolvimento das manifestações culturais como estruturas balizadoras da sociedade rumo ao progresso, esta “evolução social” que inevitavelmente encaminharia Curitiba à modernidade.

Em especial, durante os primeiros anos de atividades da SCABI, o jornalista se debruçaria constantemente sobre as propostas da instituição, no momento em que esta começava a colocar em prática suas estratégias formativas na cidade. Ao ponderar sobre o primeiro da série de concertos populares, o autor apontou para ações da SCABI direcionadas aos adultos, às crianças, e também às massas, em um amplo “programa de educação artística”.

Sistemática, firme e serena na objetivação de seus belíssimos planos, a direção da Brasília Itiberê não esmorecerá e proporcionará ao povo um meio tanto mais útil quanto é certo: se fazer preceder cada parte do programa de explicações feitas por quem tem capacidade e cultura para isso.

A reunião de hoje representa um acontecimento muito sério na vida da cidade. Resta assim, o compreenda nossa gente, demonstrando-o com sua participação em massa [...] ⁴³⁸.

⁴³⁷ GOMES, Raul. *O sucesso da Sinfônica*. Periódico O DIA, Curitiba, 26 de novembro de 1946. HSCABI – I59. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

⁴³⁸ GOMES, Raul. *Uma grande iniciativa artística*. Periódico O DIA, Curitiba, 06 de junho de 1946. HSCABI – I25. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

O exemplo demonstra a importância das explicações musicais para aqueles, que na lógica oposta ao texto jornalístico, não tinham “capacidade e cultura” para compreender o conteúdo das obras apresentadas. Apesar de não ser musicista, Raul Gomes redigia textos sobre o campo da prática musical, e mesmo sem a formação específica na área, publicava críticas sobre eventos da SCABI, compreendendo-a como instituição legitimadora de estruturas capazes de formar, educar e consolidar na sociedade, um determinado aspecto da cultura.

Inúmeros outros trechos poderiam ser destacados, relacionados em especial à abordagem do jornalista quanto aos eventos abertos para a população em geral. As colunas de Raul Gomes poderiam ser traduzidas, em certa medida, como o projeto partilhado pela intelectualidade para uma educação artística vinculada à música: necessidade do constante aperfeiçoamento e ampliação da experiência estética, por meio da participação nos eventos da SCABI, instituição esta que, de acordo com ele, teria um cunho profundamente popular nos seus objetivos e desdobramentos.

Do mesmo modo, como intelectual do período, como se viu, vinculado ao movimento da educação no Paraná, acreditava que a música e as artes deveriam abranger integralmente o estudante desde o jardim de infância até os cursos de aperfeiçoamento. Esteve engajado no projeto de criação da SCABI, a entidade mais representativa no cenário da construção de um repertório canônico de concerto na Curitiba das décadas de 1940 a 1960, tanto que, em matéria comemorativa aos 25 anos de atuação da entidade, Raul Gomes indicaria ter sido ele o responsável pela criação da instituição como resposta à notícia lançada um dia antes, publicada por Andrade Muricy.

A SCABI e um pouco de sua história (Raul Rodrigues Gomes - Da Academia Paranaense de Letras)

Uma das personalidades que mais admiro e estimo do Paraná é esse incansável José Andrade Muricy. Tomei-me-lhe companheiro de trabalho, pelo bem de nossa terra em comum [...]. Esse rápido introito me leva a opor reparos a seu artigo publicado neste mesmo grande órgão dos Associados, nesta página sobre a SCABI – Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê.

O meu grande conterrâneo assevera isto: 1º - que a SCABI teria sido fundada por mim, Adriano Robine e Erasmo Pilotto; 2º - que a indicação de Fernando Corrêa de Azevedo partiu de meu amigo Oscar Martins Gomes e do falecido Hugo de Barros.

Ora a SCABI tem uma história entrosada em um esquema, cuja origem comuniquei a José Andrade Muricy [...] O plano aludido era este: apesar das mil dificuldades com que lutava, projetei um movimento muito sério de

incremento das letras, artes e até ciência, isso na década dos [19]40, mais precisamente: 1º - Uma editora que nasceu com o nome de Grupo Editor Renascimento do Paraná – conhecida pela Sigla GERPA; 2º - Uma sociedade de artes musicais que surgiu com o nome de Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – SCABI; 3º - o Salão de Belas Artes que foi instituído e está no seu 26º ⁴³⁹.

A correspondência enviada por Raul Gomes a Andrade Muricy se mostra pertinente para verificar a concepção de instituição almejada, durante o movimento de fundação destas entidades indicadas pelo jornalista. Tais correspondências que destacam o início das reflexões da intelectualidade sobre a fundação da SCABI podem trazer à tona o direcionamento almejado durante o processo de movimentação cultural da cidade.

Raul Gomes acreditava que sua produção estava mais voltada ao fomento de ideias que propriamente aos resultados materiais, e embora julgasse não ter uma obra representativa, apresentava como virtude, a convocação dos seus pares com intuito de “abarcando todo mundo por nossos valores” ⁴⁴⁰. Para suas empreitadas no campo cultural, Raul Gomes remete em partes às preocupações das organizações artísticas que demandavam auxílio do governo estadual. O senhor [Manoel] Ribas é um *pão duro*” ⁴⁴¹ diria ele em junho de 1944, ao ajudar na organização da 1ª Exposição Coletiva de Artistas Paranaenses, na Associação dos Empregados do Comércio. Mesmo em sua iniciativa do Grupo Editorial Renascimento Paranaense (GERPA), a questão financeira e a falta de atenção do poder público seriam queixas recorrentes.

Nesse sentido, a marca d’água presente em algumas cartas de Raul Gomes é representativa: “GERPA lembra aos nossos conterrâneos este lema urgente: o Paraná espera que todos os seus filhos e amigos cumpram o dever, comprando cada obra aqui aparecida, seja de quem for, custe quanto custar” ⁴⁴². Este lema do GERPA aponta para duas direções: a primeira, relacionada ao plano ideológico de divulgação de autores paranaenses, buscando contribuir para a consolidação destes

⁴³⁹ GOMES, Raul. *A SCABI e um pouco de sua história*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 21 de novembro de 1969. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1969, Edição 04305.

⁴⁴⁰ GOMES, Raul. [Correspondência] 12.fev.1967, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁴¹ GOMES, Raul. [Correspondência] 22.jun.1944, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁴² GOMES, Raul. [Correspondência] 02.mai.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

no meio artístico em um campo que se construía; e a segunda, voltada à relação premente de necessidade de custeio para a edição dos livros. As publicações produzidas por Raul Gomes buscavam atender a diferentes setores da sociedade, ao menos no seu planejamento: ao cogitar a edição das obras completas de Emiliano Pernetá (1866-1921), o “príncipe dos poetas paranaenses”, havia selecionado três modelos distintos: “1 – edição de luxo, com raridades bibliográficas e iconográficas; 2 – edição média em papel pelo menos sulfite com capa de artistas; 3 – edição popular, baratíssima” ⁴⁴³.

No mês anterior à reunião que estabeleceria a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, Raul Gomes encaminharia correspondência a Andrade Muricy, compartilhando suas reflexões sobre a criação de uma instituição de amplo fomento às artes no Paraná.

Estou ainda sob forte impressão de seu convívio e de seus serviços. Os dias que passei aí, embora trabalhosos para mim, influíram poderosamente em meu espírito. Esclareci-me para o encaminhamento dos problemas fundamentais que me preocupam a mente: o GERPA (letras), artes plásticas e música. Das três iniciativas a evidentemente mais pesada, difícil, terrível é mesmo a última. Em primeiro lugar, queremos fazer uma simbiose entre Música e canto orfeônico e mais dança e escolas de teatro. É amplo, pois, mas veja que juntamos artes que tem conexão indiscutível. [...] Meu pensamento no primeiro instante, foi fazer uma Universidade das Artes, uma instituição nova. Mas infelizmente encontrei umas objeções e entre estas umas do [José] Loureiro. Ele ponderou que, não havendo esse tipo de universidade no Brasil, a nossa não seria reconhecida. Por isso, elas vão ficar separadas ⁴⁴⁴.

No trecho, ressaltaria a relevância da integração das diferentes manifestações artísticas para a criação de uma universidade das artes, movimento anterior à criação da EMBAP, que, como se sabe, seria fundada em 1948. Percebe-se, entretanto, que os movimentos iniciais para uma escola superior de ensino das artes estaria sendo gestada, desde momentos anteriores, pela interação da intelectualidade.

Mas temos em vistas criar um conselho de orientação que agirá de tal maneira que estabelecerá o espírito universitário. Como tenho em vistas iniciar para o ano que vem *démarches* para a construção dos prédios para

⁴⁴³ GOMES, Raul. [Correspondência] 17.jun.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁴⁴ GOMES, Raul. [Correspondência] 30.set.1944, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

ambas, empenharei esforços para edifica-los juntos, isto é, próximos de maneira a facilitar de futuro a “plasmação” daquilo que foi um sonho, continua aspiração e que não deixaram viver ⁴⁴⁵.

O engajamento de Raul Gomes nos projetos educacionais para a cidade, se mostram mais uma vez presentes em seu discurso. Interessado na criação da referida universidade das artes, ele indicaria a importância da “Arte”, pois para ele, só havia arte no singular, e a partir desta “as plásticas, melodia, coreografia e literárias são apenas manifestações” ⁴⁴⁶.

Após estas considerações sobre uma instituição ampla que abarcasse todas as manifestações artísticas, Raul Gomes indicaria estar em “vias de fato” para a criação das bases de estabelecimento da “Sociedade Itiberê”. Para esta empreitada, estendeu a Andrade Muricy o convite da reunião para “quinta feira, 05 à noite em minha casa fundar a Sociedade e o Instituto nomeando para esta comissão de regulamentação e instalação. Espero que Deus me ajude nesta árdua missão em prol das artes” ⁴⁴⁷.

Em outra correspondência, ao início de dezembro, Raul Gomes se desculpava pela demora no retorno das correspondências anteriores, e aproveitou para atualizar Andrade Muricy sobre os últimos acontecimentos realizados em Curitiba.

Música

Já deve saber que fundamos a Brasília Itiberê. Congregamos todas as forças artísticas e sociais de Curitiba e essa entidade apareceu na “hora H”. Com pujanças enormes bastante para enormes cometimentos. O Oscar [Martins Gomes] foi e será um braço direito dela, amparando o irmão do Luiz Heitor [Corrêa de Azevedo] que ficou como presidente. Acredito no futuro radiante da Brasília ⁴⁴⁸.

Havia indicativos sobre as estratégias de atuação da entidade, a partir dos comentários sobre a possibilidade de instalação da Discoteca que deveria ser doada à SCABI, doação esta que conforme apresentado anteriormente, acabou não sendo concretizada. Ressaltou a importância da “tutela” de Oscar Martins Gomes junto à administração de Fernando Corrêa de Azevedo, convidado como o “irmão do Luiz

⁴⁴⁵ *Idem.*

⁴⁴⁶ *Idem.*

⁴⁴⁷ *Idem.*

⁴⁴⁸ GOMES, Raul. [Correspondência] 03.dez.1944, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

Heitor”, portanto ainda desconhecido do cenário intelectual local. Por fim, informaria que a instituição funcionaria “em salões dados pela Prefeitura” inclusive para a instalação da Discoteca, afirmação que também não chegou a ser efetivada, como se sabe.

Raul Gomes e outros intelectuais planejaram a instituição para o fomento das práticas artísticas na cidade, contando inclusive, com contribuições do Município para tal finalidade, em especial no que toca à sede própria com funcionamento, leia-se espaço para a realização de eventos. Tencionaram à criação da discoteca que funcionaria em prol da “educação artística do curitibano”, em um movimento organizado de “grande cometimento artístico” voltada ao alargamento das possibilidades de disseminação cultural na capital.

Em janeiro do ano seguinte, seriam indicados os preparativos para a inauguração oficial das atividades da SCABI, e Raul Gomes detalhou, do mesmo modo, a boa impressão que o “irmão do Luiz Heitor” estaria causando enquanto presidente da instituição.

As duas entidades que fundei, Andersen que ainda dirijo, e Brasília [Itiberê] de que sou sócio, estão em plena atividade. O irmão do Luiz Heitor está se revelando um notável administrador. Suas realizações estão se fazendo num belo ritmo. A 27, sábado, teremos a inauguração oficial⁴⁴⁹.

Neste contexto, é importante mencionar que Fernando Corrêa de Azevedo ainda não havia liderado grandes projetos enquanto administrador cultural. A SCABI seria, de fato, sua primeira experiência efetiva como diretor de uma instituição de fomento artístico, e, portanto, a expectativa por parte dos intelectuais locais colocava o presidente recém-eleito, de início, em um papel secundário em relação às atividades desempenhadas por seu irmão, o renomado musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.

Em artigos jornalísticos, Raul Gomes afirmaria seu apoio irrestrito às iniciativas musicais da SCABI, acompanhando as atividades da orquestra sinfônica e dos concertistas de renome que passavam por Curitiba. Nas trocas de correspondências com Andrade Muricy, mostraria outra faceta, relacionada ao seu interesse pelo gênero operístico. Durante a empreitada de 1945 para a elaboração

⁴⁴⁹ GOMES, Raul. [Correspondência] 21.jan.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

da obra completa de Emiliano Pernetá, solicitava auxílio a Andrade Muricy para a obtenção “dos originais de *Papilio innocentia*, duvidando de as encontrar” ⁴⁵⁰, além da opereta *Vovozinha*, do compositor Benedito Nicolau dos Santos. A organização deste grande compêndio seria dividida, no projeto inicial, em quatro volumes: “I – Prosa, II – Teatro, III – Poesias, IV – Ilusão” ⁴⁵¹. As óperas seriam integradas no segundo volume, em uma espécie de apresentação de obras representativas do cenário musical paranaense ⁴⁵².

Continuo sob a emoção de tua gentileza confiando-nos os inestimáveis originais de *Vovozinha* e *Papilio*. Tomei uma deliberação heroica: vou publicar ambas em duas versões. A primeira tal qual o poeta escreveu em prosa, como adendo. E lançarei uma em grande estilo, acompanhada das respectivas músicas. O Benedito [Nicolau dos Santos] me deu para *Vovozinha*. E Amalia Kessler para *Papilio*” ⁴⁵³.

A iniciativa “heroica” de Raul Gomes tinha como proposta ainda contar com uma ampla divulgação em cenário nacional das obras musicais elaboradas no Paraná: “A edição será positivamente de luxo e a executarei com o olho no Brasil, nos seus mais altos círculos de cultura artística” ⁴⁵⁴. Tem-se aqui um projeto de divulgação da cultura paranaense, quer pela obra literária, quer pela produção musical, dentro deste caráter simbiótico proposto por Raul Gomes. Trata-se de duas obras de estilos distintos: a vovozinha, uma opereta ⁴⁵⁵ de caráter infantil ⁴⁵⁶ em 3 atos, composta em 1909 e menos pretenciosa, e de outro lado a grandiloquente

⁴⁵⁰ GOMES, Raul. [Correspondência] 11.nov.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁵¹ GOMES, Raul. [Correspondência] 11.nov.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa. Sabe-se que após o lançamento do volume I em 1945, não houve continuação do compêndio. ERVEN, Domingos van. *A poesia de Emiliano Pernetá*. Curitiba: Ed. Do autor, 2012, p. 347.

⁴⁵² “Darei a seguir, II – Teatro: *Pena Talião; Vovozinha e Papilio Innocentia*” GOMES, Raul. [Correspondência] 29.jul.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁵³ GOMES, Raul. [Correspondência] 17.jun.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁵⁴ *Idem*.

⁴⁵⁵ Opereta: termo utilizado nos sécs. XVII e XVIII para toda uma variedade de obras cênicas mais curtas ou menos ambiciosas que a ópera e, no final do século XIX e início do século XX, para uma ópera ligeira com diálogo declamado e danças. SADIE, *op. cit.*, 1994, p. 675.

⁴⁵⁶ Em 2012, foi realizada uma montagem da opereta em versão reduzida para piano, sob incentivo do Fundo Municipal de Cultura, da Lei de Incentivo à Cultura - Prefeitura Municipal de Curitiba. *A vovozinha*. Disponível em: <<http://www.avovozinha.com/2013/03/gravacao.html>> Acesso em 20.mai.2016.

Papilio Innocentia, do compositor e professor suíço Leo Kessler, uma ópera em 3 atos de maior envergadura, composta em 1917 ⁴⁵⁷. Fazia parte da proposta, apresentar estas obras na cidade.

Vou te dar algumas novidades: primeiro a já citada *Papillio* e Vovozinha: pretendemos encenar no próximo ano as duas, embora para ópera haja tremendas e quase insuperáveis dificuldades como a capacidade teatral dos cantores. Eles têm voz, mas ignoram ou não são capazes de adquirir dramatização ⁴⁵⁸.

Diferentemente dos projetos atacados na imprensa diária, nas correspondências a Andrade Muricy, Raul Gomes demonstrava interesse pela ópera e pelo seu processo de idealização e realização. Queixas anteriores sobre a falta de consciência dramática dos cantores já haviam sido anunciadas, e para sanar tal situação, Raul Gomes solicitava intervenção junto aos órgãos federais para a realização de cursos permanentes para habilitação intensiva de ensaiadores teatrais, com oferta de bolsa de estudos a ser intermediada pelas instituições culturais locais. Por fim, ele indicaria ainda a necessidade realizar semelhante estratégia na área da cenografia e da sonoplastia, contemplando “músicos com bolsas segundo a proposta anterior” ⁴⁵⁹.

As críticas envolvendo a produção e ampliação de um cenário propício ao desenvolvimento operístico na capital do estado, foram mantidas no discurso de Raul Gomes ao longo das décadas seguintes. Sua preocupação para com apresentações musicais de grande porte fazia voz aos anseios dos intelectuais engajados no processo de desenvolvimento artístico em Curitiba, mantendo seu posicionamento frente às demandas musicais desde a fundação da SCABI, na década de 1940. Raul Gomes acreditava que a sociedade necessitava desse arcabouço formativo, e do mesmo modo, acreditava ser necessário haver condições

⁴⁵⁷ A Ópera *Papilio Innocentia* está em posse, atualmente, de um membro da família Kessler, e ao que tudo indica há projeto em andamento para realizar sua *première*. Teve-se acesso ao material, e de fato, trata-se de uma obra de envergadura dentro da produção musical local. Para maiores informações, ver AZEVEDO, Luiz H. Corrêa de. *Leo Kessler e sua ópera Papilio Innocentia*. In: Revista Letras, Curitiba, v.11, 1960. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras>>, acesso em: 05.abr.2016.

⁴⁵⁸ GOMES, Raul. [Correspondência] 17.jun.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa..

⁴⁵⁹ GOMES, Raul. [Correspondência] 15.set.1944, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

para, por exemplo, levar ao palco a execução de óperas na cidade, no momento em que o Teatro Guaíra se preparava reabrir as portas.

O intelectual lamentaria, em correspondência encaminhada a Andrade Muricy datada de 11 de dezembro de 1970, que a Curitiba que encenara a ópera *Sidéria*⁴⁶⁰ no início do século XX não sobreviveu ao tempo. Guardadas as proporções, o autor indicou a precariedade, tanto estruturais do espaço, quanto de mão de obra especializada, no momento em que o teatro oficial da cidade se preparava para inaugurar sua grande sala.

Fiquei decepcionado quando um amigo distinto, atendendo ao meu pedido, me apresentou um relatório sobre as precaríssimas condições de Curitiba, pela falta absoluta de cantores, etc, para assumir a responsabilidade de representar uma peça como *Papillio Innocentia*. [...] o informante aludia à decadência e quiçá extinção do gênero operístico⁴⁶¹.

Esta correspondência, datada de 1970, poderia ser encarada como uma confissão pessimista, por parte de Raul Gomes, em efetivar uma proposta de encenação de ópera local no novo espaço que se abriria em Curitiba. Em artigo para *O Diário do Paraná*, o autor anunciava, um ano antes, a importância de se levar em conta as obras locais para o espetáculo de inauguração.

O inconcebível é que, tendo nós duas óperas – “*Papillio innocentia*” e “*Sidéria*” – só se pense, consoante li em jornais nossos, em trazer elementos de fora dispensando a contribuição de nosso centro artístico cultural que é já indiscutivelmente adiantado, tendo sido dado o impulso inicial pela SCABI sob o comando de Fernando Corrêa de Azevedo. Acredito que nem o atual diretor do Guaíra [...] nem a futura Fundação cometerão esse delito contra o nosso meio. Estes têm de deparar representantes nas festas inaugurais do maior teatro da América do Sul e a maior obra cultural em arquitetura [...] ⁴⁶².

Para o autor, havia precariedade não apenas do ponto de vista das condições materiais, mas humanas. Sem cantores aptos a interpretar óperas na cidade, quando do momento de conclusão da sala principal do teatro oficial, aquele

⁴⁶⁰ Ópera em 3 atos escrita por Augusto Stresser (1871-1918) estreada em maio de 1912. Escrita em 1909, inicialmente contava com 2 atos para vozes e piano, e mais tarde foi ampliada e orquestrada por Leo Kessler, recebendo um terceiro ato.

⁴⁶¹ GOMES, Raul. [Correspondência] 11.dez.1970, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁶² GOMES, Raul. *A inauguração do Guaíra e a participação de uma peça nossa*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 12 de dezembro de 1969. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1969, Edição 04323.

espaço perderia sua função original, destinada a abrigar eventos de grande porte. De maneira semelhante, não elencar, dentre as atrações da inauguração, uma obra local, descaracterizaria o próprio evento, reduzindo seu potencial formativo e cultural.

Por fim, atribuindo o problema à “crise econômica que assolava o mundo”, Raul Gomes indicaria que, como resultante era preciso se conformar “com os horrores da música eletrônica e das *jazz bands*”. Este posicionamento de Raul Gomes o coloca no cenário oposto das disputas estéticas que ocorriam no Brasil a partir das décadas de 1950 e 1960. Suas preocupações enquanto intelectual engajado no projeto de construção de uma identidade local, associadas ao seu papel de educador, faziam com que identificasse no repertório canônico a possibilidade de efetivação deste projeto civilizador e formador do Paraná. Esta realidade pode ser verificada em correspondência, dirigida à Andrade Muricy em dezembro de 1944, na qual Raul Gomes indicou sua expectativa em relação ao repertório que seria apresentado no evento inaugural da SCABI. “A Brasília Itiberê entrará em ação com um concerto. Esperamos que ela dê a este feição modernista. Pelo menos algo de Debussy deverá incluir” ⁴⁶³. Nesta passagem é evidenciada a expectativa do intelectual – e mesmo de seus pares – em relação ao repertório tido como moderno para a música de concerto, associado à corrente francesa representativa de fins do século XIX e início do XX. Este cenário pode ser verificado no depoimento do poeta José Paulo Paes (1926-1998), no momento em que este realizava seus estudos em Curitiba, entre os anos de 1945-1948.

Curitiba era, na época, uma cidade muito agradável para nela se morar. Uma cidade de burocratas, militares e estudantes, mas sua vida intelectual era tacaña. Em matéria de concertos, por exemplo, só a música mais tradicional; Debussy era o limite ⁴⁶⁴.

O período de permanência deste escritor em Curitiba coincide com os primeiros anos de atuação da SCABI, no qual enfatizou os limites do repertório disseminado na capital, como clara indicação de que estes limites impediam a

⁴⁶³ GOMES, Raul. [Correspondência] 03.dez.1944, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy – Série correspondência pessoal*. Fundação Casa de Rui Barbosa.

⁴⁶⁴ NETO, Miguel Sanches. *A reinvenção da Província: A revista O Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan*. 1998, 448f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998, p. 288.

inserção de obras associadas às estéticas de vanguarda. Esta afirmação se contrapõe ao alinhamento proposto por Raul Gomes, no tocante ao repertório considerado “moderno” pelo intelectual vinculado à SCABI, uma vez que, enquanto Paes via Debussy como o limite da tradição, Raul Gomes via Debussy como um compositor moderno, esteticamente atrelado à vanguarda.

Do ponto de vista da criação musical – processo composicional – verifica-se certa inexpressividade do trabalho do compositor no cenário paranaense no início do século XX. Das duas óperas produzidas no cenário local durante a década de 1910, a realidade apontava para uma mescla entre temáticas embasadas em literatura nacional e estrangeira, mescla de libretos escritos em português, italiano e ainda traduções, cuja proposta estética estaria ancorada nas tendências musicais europeias do século XIX. Do mesmo modo, o alinhamento estético das composições se deu mais pela interação com as escolas de composição trazidas pelos músicos mais experientes que aqui chegaram, e mesmo pela influência que estas escolas exerciam no Brasil do período.

A interação entre Leo Kessler e Augusto Stresser aponta nessa direção: Stresser, um “esclarecido amador [...] não dispunha de conhecimentos aprofundados em orquestração e instrumentação” ⁴⁶⁵ teria sua obra ampliada e orquestrada pelo maestro recém-chegado a Curitiba, cuja formação transcorreria no Conservatório de Paris. Das escassas análises existentes sobre Sidéria, Andrade Muricy indicaria que a protofonia, composta por Kessler com motivos da ópera, tem como principais características no tratamento a influência de um estilo “wagneriano [...] vivaz e enérgico” ⁴⁶⁶. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, ao tecer breves comentários sobre trechos de *Papilio Innocentia*, a ópera de Kessler, informou esta mesma vinculação estilística: trechos “envolvidos em harmonias wagnerianas” e mesmo a utilização recorrente dos “motivos condutores” ⁴⁶⁷, terminologia relacionada às propostas utilizadas pelo compositor alemão ⁴⁶⁸. Esta realidade no campo da composição se

⁴⁶⁵ ANDRADE, Muricy. *Leo Kessler*. In: BALÃO, Jaime. *Leo Kessler*. Curitiba: Ed. do autor, 1926, p. 26.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁶⁷ Do alemão *leitmotiv*. “Tema ou ideia musical claramente definido, representando ou simbolizando uma pessoa, um objeto, ideia, etc., que retorna na forma original ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática [...] Wagner elevou-o a uma posição de importância capital, tanto como meio de desenvolvimento sinfônico quanto de alusão dramática” SADIE, *op. cit.*, 1994, p. 529.

⁴⁶⁸ AZEVEDO, *op. cit.*, 1960, p. 33

associa à mudança de padrão estético brasileiro, frente às propostas musicais no último quartel do século XIX, que migrou das escolas de composição italianas para modelos de características germânicas, sobretudo. O compositor de fins do período monárquico deixara de enxergar a Itália como centro formativo no campo da composição, e passaria a optar pelas correntes alemã e francesa, cuja proposta estética seria adotada como tendência progressista na emergente república.

Ainda que as afirmações de Raul Gomes indiquem a importância das obras do cenário local, a função destas estaria relacionada mais ao seu caráter formativo e educador, que propriamente estético. O apego de Raul Gomes estaria mais na função social de uma ópera a ser realizada em Curitiba e no seu respectivo impacto – tal como a tentativa de incorporação das partituras das óperas no compêndio de Emiliano Perneta, em edição “positivamente de luxo” a ser distribuída nos “altos círculos da cultura artística” brasileira – do que propriamente na proposta estética estabelecida por seus respectivos compositores. Tal como a intelectualidade do seu período, havia a valoração de aspectos positivos na apreciação de um repertório de produção musical europeia, responsável pelo encaminhamento artístico da população.

O exemplo de Raul Gomes é expressivo na compreensão deste intelectual da década de 1940, uma vez que foram estes os agentes responsáveis pelo encaminhamento das práticas artísticas na Curitiba do período. Posicionados em esferas de destaque no meio social e político, caracterizaram-se pelo bom uso da palavra e do discurso, ocupando espaços socialmente valorizados na imprensa, no Estado, no ensino e nos círculos de difusão da cultura. Assumiriam uma identidade como grupo social, incorporando um sentimento de missão social, e se inseriram, do mesmo modo, na cena pública como “guias do povo, guardiões da cultura e racionalizadores do Estado” ⁴⁶⁹.

A integração entre estes, os esforços coletivos, as propostas de atuação no campo cultural, a ambição pela criação de instituições de ensino e fomento às artes, estiveram amparadas em propostas norteadoras da estrutura social em prol do progresso. No campo da música, os concertos disseminados pela SCABI configurariam modelo centralizador das práticas musicais deste repertório de

⁴⁶⁹ VIEIRA, Carlos Eduardo. Intelectuais, educação e modernidade no Paraná (1886-1964). Curitiba: Ed. UFPR, 2007, p. 270.

tradição canônica, estabelecido ao longo do trabalho de seus interlocutores em diferentes polos, tendo Fernando Corrêa de Azevedo como figura articuladora.

4 CAMINHO DE MÚSICA: ENTRE A DIVULGAÇÃO DO NACIONALISMO E O DESPONTAR DA VANGUARDA

4.1 O Brasil e as possibilidades estéticas musicais.

Os caminhos da arte brasileira, a partir do século XX, apontam para tentativas de emancipação frente à produção dominante, com artistas engajados na superação de concepções que julgavam retrógradas na cultura brasileira, do academicismo e seus desdobramentos estéticos, mirando no cosmopolitismo disseminado pelas vanguardas europeias. Em Especial na São Paulo do movimento modernista, tais artistas construíam em suas obras uma imagem cidade receptiva ao processo modernizador, em amplo cenário de mudança, liberto em relação ao passado tradicionalista, projetado ao futuro, e nesse aspecto, formulavam não apenas a produção de uma arte e uma sociedade moderna, mas também sua composição. Como conquistas deste grupo modernista, tem-se o “desrecalque localista” em conformidade à “assimilação da vanguarda europeia” ⁴⁷⁰.

De estética heterogênea, estilísticas predominantemente pós-impressionistas, nas obras da Semana de Arte Moderna de 1922, o interesse estaria em alinhar a cultura nacional às experiências internacionais, consideradas cosmopolitas e progressistas. Em geral, reivindicavam liberdade de expressão calcada em ideários em prol de uma nova sociedade, questões estas problematizadas pelo futurismo ⁴⁷¹ que vieram de encontro aos preceitos

⁴⁷⁰ CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura – de 1900 a 1945*. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 121.

⁴⁷¹ Apesar da estreita relação com os regimes autoritários, no Brasil este movimento perderia sua carga política, uma vez que era considerado um movimento em certa medida ultrapassado na Europa. “vanguardas latino-americanas criticaram ou rejeitaram o futurismo italiano – em especial após a Primeira Guerra, quando o apoio de Marinetti ao fascismo tornou-se mais ostensivo. Mesmo assim, elas têm uma dívida inegável para com a ideologia da escola italiana: a refutação dos valores do passado e uma aposta na renovação radical. Embora não tenha inventado a crítica à tradição, [...] o futurismo é diretamente responsável pelo ressurgimento dessa polêmica, devido à violência de sua retórica, à agressividade de seu gesto e à inusitada difusão internacional de sua teoria. SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: USP, 2008, p. 35.

modernistas, fomentando rico debate cultural que acabaria formando o grupo dos artistas críticos do passado ⁴⁷².

O movimento destacou dois pontos relevantes para os desdobramentos da cultura brasileira: o aspecto internacionalista, característico do contato com as manifestações artísticas europeias, sobretudo em Paris, e as tensões da realidade brasileira, que fariam o artista redirecionar o olhar para o espaço social nacional, em suas tradições e contradições. Para tanto, buscou-se, por meio do nacional, fazer uso do dado popular, ressignificando a dignidade da língua e das manifestações populares. Tal preocupação, relacionada com a realidade local, encontraria eco nas agitações político-econômicas que ocorriam no Brasil ao longo da década de 1920, em especial com a chegada de Getúlio Vargas ao poder em 1930, e do mesmo modo acentuaria nos artistas da década seguinte uma preocupação com o social, menos evidente na década anterior ⁴⁷³.

No campo da música a ideia modernista, de maneira semelhante às demais manifestações artísticas, tinha relação direta com as informações absorvidas da realidade europeia, incorporadas de maneira mais efetiva que o amadurecimento técnico no nível da criação. Há um desequilíbrio entre o impacto do movimento e a produção artística em si, e nesse sentido a música da Semana de Arte Moderna “não chega a ser propriamente a realização acabada de modernidade” ⁴⁷⁴.

Em similaridade às demais manifestações, a música fez uso de um repertório e mesmo de uma estética essencialmente francesas. O repertório executado durante o evento é significativo neste sentido, contando com obras de Heitor Villa Lobos, Claude Debussy, Émile Blanchet, Francis Poulenc e Erik Satie (este último por meio da peça sátira à *Marcha fúnebre* de Chopin, em essência

⁴⁷² Sobre a situação das artes plásticas na Semana de Arte Moderna, seria indicado que “[...] longe de “futurista” como fora por muitos rotulada, a exposição do Municipal [...] se necessário fosse uma definição como tendência, apresentou como dominante, número maior de obras de tendência pós impressionista (Anita [Malfatti] e John Graz, além de dois neo-impressionistas, Rego Monteiro e Zina Aita). Tudo o demais é experiência de difícil determinação como tendência, por serem de procedência romântica ou estudos visando a um cubismo apreciado, se bem que não digerido e inautêntico”. AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 192.

⁴⁷³ AMARAL, Aracy. *O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20*. In: Revista USP. Nº 94, n.1, jun/jul/ago/2012. São Paulo, 2012, p. 9-18, p. 18.

⁴⁷⁴ WISNIK, *op. cit.*, 1997, p. 66. A obra de Villa-Lobos é característica desta realidade: “ora se aproxima do neoclassicismo (Bach), ora se acercava do impressionismo (Debussy), outras vezes, do neoromantismo ou, ainda, de todos esses movimentos, concomitantemente. CONTIER, *op. cit.*, 1988, p. 530-531.

crítica ao romantismo do século anterior). Destaque para as formações instrumentais, caracterizada por produções para pequeno conjunto camerístico e peças para piano de caráter virtuosístico. As obras para pequeno conjunto marcam como característica geral caráter “longo, pesado e de difícil apreensão” a uma primeira escuta, e quanto às peças pianísticas, o caráter virtuosístico “de efeito” facilitava a assimilação das obras por parte do público. Nesse sentido, o conjunto de obras executadas durante a Semana apresentaria, no plano da superfície, as dicotomias características do “conhecido” e “inusitado”, o “velho” e o “novo”, e de maneira geral, boa parte do repertório acabou ficando à margem das polêmicas pois não havia sido possível “digerir tudo de forma imediata” ⁴⁷⁵.

No campo da composição, os propósitos da Semana, em termos de ruptura com a arte do passado, não foram efetivamente levados a cabo. Como principal representante musical do evento, Villa Lobos ainda procurava se estabelecer no cenário, e para tal empreitada utilizou, de maneira consciente, influências de compositores consagrados da música ocidental. Conhecer as técnicas composicionais estabelecidas pela produção europeia, e coloca-las em prática, era fundamental para demonstração de competência no ofício do compositor ⁴⁷⁶.

A técnica composicional e a técnica interpretativa representam conquistas culturais que embasam o desenvolvimento da música, e nesse sentido, os intérpretes constituíam um problema tal como as próprias obras. Há aqui uma questão importante referente à música da Semana, polarizada na figura do virtuose consagrado no aprendizado musical no formato conservatorial do século XIX, e na proposta de obras para formato musical camerístico, estranha ao meio local.

Com os desdobramentos da Semana de 1922, paulatinamente a intelectualidade contrária às políticas culturais, se mobilizaria em torno da crítica aos compositores da velha geração, comprometidos com uma estética voltada ao internacionalismo musical de tendências românticas. Em contrapartida, esta mesma intelectualidade sempre fora barrada pelo regime liberal da República, e nesta

⁴⁷⁵ WISNIK, *op. cit.*, 1997, p. 73.

⁴⁷⁶ GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos. O caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro: FGV, 2003, p. 105. Seria apenas em Paris, local no qual permaneceu efetivamente, e não ao longo da Semana de Arte Moderna que Villa-Lobos descobriu-se brasileiro, momento no qual passou a se construir como artista brasileiro. Desde então, comporia músicas brasileiras e faria preleções emocionadas sobre sua nação e seu pertencimento ao imaginário nacional. Para que essa verdadeira conversão ocorresse, foi necessário o contato com as impressões europeias a respeito da nacionalidade e da própria nação brasileira. *Ibid*, p. 141-142.

perspectiva, os eventos da Semana poderiam ser entendidos como o “desabafo” dos intelectuais “marginalizados do poder, em um momento em que a música era vista como algo sem utilidade ou ainda como simples adorno” ⁴⁷⁷.

Para além desta caracterização, as discussões durante a década de 1920 estiveram pautadas nas relações entre a produção de concerto e a música folclórica. Em 1926, momento em que estas preocupações caracterizavam o meio intelectual, o musicólogo Renato Almeida lançou seu compêndio *História da música brasileira*, abordando temática relacionada à questão nacional no desenvolvimento da música brasileira. Neste trabalho, o autor estabeleceu o folclore como a fonte básica para se escrever e se pensar a música, refletindo o “desejo do historiador de declarar a independência da arte brasileira em face dos polos europeus, conclamando todos os compositores para que desbravassem o Brasil em busca da alma deste” ⁴⁷⁸.

Os ritmos populares – maxixe, samba, polca, marcha, frevo, tango, valsa – passaram a ser valorizados no trabalho do musicólogo, no intuito de vê-los incorporados pelos compositores da música de concerto. O trabalho de Renato Almeida seria o primeiro a registrar na historiografia da música, questões elaboradas a partir dos fatos emergidos no contexto da década de 1920, favorecendo a construção de um sentido para a criação musical no país, para tanto inserindo os compositores e a música produzida a partir de então.

Esta realidade caracterizaria um dos *mots* de discussões posteriores, estabelecidas por Mário de Andrade e seus propósitos para uma música nacional. Seja nos seus estudos sobre a música, seja no seu trabalho como crítico, o intelectual buscou inculcar na classe musical, intérpretes e compositores, os princípios para a produção de uma música nacional, ao passo em que tencionava oferecer ferramentas para a educação dos seus ouvintes.

Mário de Andrade via no folclore a estrutura passível de realizar a unificação do modelo nacional, entendendo-o como lugar dos elementos musicais identitários do que considerava como sendo o espírito nacional. Para concretização de um plano de unidade nacional, este só seria possível se pensado a partir da cultura, por meio do resgate das tradições populares visando à renovação e nacionalização das artes, e em seu caso, da música. No compêndio *Ensaio sobre a música brasileira* de 1928,

⁴⁷⁷ CONTIER, *op. cit.*, 1988, p. 22.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 195

Mário indicaria as bases para o estabelecimento de uma música brasileira, uma ideia dos recursos nacionais na música, utilizando ferramentas diversificadas que orientassem a busca pela brasilidade nos elementos integrantes da composição. Este processo deveria ser realizado pelo compositor de música de concerto engajado no trabalho de legitimação de uma música nacional ⁴⁷⁹.

O crítico acreditava que o compositor deveria estar baseado em critérios sociais, e não filosóficos, e indica que o artista brasileiro deveria fazer arte brasileira como um indivíduo “eficiente com valor humano [enquanto] o que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for gênio, é um inútil” ⁴⁸⁰. Há uma crítica ao isolamento do artista romântico e ao intelectual da Primeira República, enfatizando a função social da intelectualidade para com a produção artística brasileira. Nesse aspecto, Mário propôs uma função social atrelada à formação da nação por meio da alta cultura, já que diferentemente dos países europeus já avançados culturalmente, no Brasil ainda não havia uma base de alta cultura nacional, cabendo, portanto, a todo artista preocupar-se com esta questão ⁴⁸¹.

Para a realização desta cultura nacional, era necessário estabelecer critérios para uma pesquisa das tradições populares. Após coleta de materiais, estes elementos populares (entenda-se folclóricos) seriam convertidos em música nacional da alta cultura, pelas mãos dos compositores atrelados ao movimento – e portanto engajados na função social – que dominassem técnicas composicionais da música de concerto dos centros europeus. Não há ruptura iminente, tal como ocorrido no cenário da Semana de Arte Moderna, mas sim a redefinição do material e do processo composicional ⁴⁸².

⁴⁷⁹ Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore (música popular) como fonte de reflexão temática e técnica do compositor [de música de concerto] preocupado, em um primeiro momento, com a criação de uma música nacional e, num segundo, com a sua universalização por meio da difusão nos principais polos culturais do exterior, em especial, da Europa. CONTIER, Arnaldo. *O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. In: Revista Fênix - história e estudos culturais, out/nov/dez/2004, vol. 1, ano 1, n° 1. p. 01-21

⁴⁸⁰ ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Ed., 3ªed., 1972, p. 19.

⁴⁸¹ EGG, André. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. 2005. 236f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004, p. 15.

⁴⁸² Para Mário de Andrade, os investigadores e compositores do nacionalismo deveriam possuir amplos conhecimentos sobre harmonia, contraponto, morfologia, instrumentação – elementos oriundos da tradição musical europeia – para serem capazes de captar todos os matizes dos mais diversos aspectos do folclore brasileiro. CONTIER, *op. cit.*, 1988, p. 163.

A década de 1930 consagraria o movimento modernista no cenário brasileiro, e este seria tomado como movimento oficial, em especial durante o governo de Getúlio Vargas, no processo de idealização da sociedade brasileira em seu viés modernizante, fazendo uso para tanto da educação e da cultura como dimensões prioritárias. No campo das artes visuais, o direcionamento ao social daria margem para exploração de temáticas populares, focando o trabalho dos operários, camponeses e as classes desfavorecidas. Foi momento em que a arte voltou-se para o real, por meio da reflexão dos problemas socioculturais e a função da arte no aparato social. Configuraria a transformação da área da cultura em negócio de Estado, por meio de orçamento para a realização de encomendas, e instaurando um aparato tecnicamente qualificado para efetivar suas realizações ⁴⁸³. Inaugurava-se, deste modo, novo campo de atuação à intelectualidade e ao meio artístico, com destaque para a frente modernista.

Se, historicamente, a construção do nacionalismo vinha se constituindo em uma das preocupações fundamentais dos intelectuais, agora eles passariam a situar a sua tarefa nos domínios do Estado. Verifica-se, então, a união das elites intelectuais e políticas que se pretendem as verdadeiras expressões de uma política superior ⁴⁸⁴.

No campo da música, este momento é marcado pela inserção, no aparelho governamental, de personalidades atuantes no meio musical: assumiram cargos em instituições públicas para a produção e disseminação de música, fomento e estabelecimento de organismos musicais. Esta realidade se fez possível pois o movimento de institucionalização de uma produção musical nacional – de música de concerto – então em evidência, encontrou respaldo no projeto que orientou as linhas gerais do governo Vargas. “A música de concerto servia a este projeto, coincidindo com seu viés conservador, ao favorecer valores como ordem e disciplina, e ao promover uma visão paternalista da música das classes populares” ⁴⁸⁵.

A figura proeminente deste cenário foi, sem dúvidas, Villa Lobos. Estreitou laços com o governo Vargas como nenhum outro compositor, centralizando para si uma série de atividades de afirmação e disseminação de música de cunho nacional,

⁴⁸³ MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letas, 2003.

⁴⁸⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta, *Os intelectuais e a política no Estado Novo*. In *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, nº 9, 1997, p 57-74, p. 58.

⁴⁸⁵ EGG, *op. cit.*, 2004, p. 3.

como uma espécie de porta voz do movimento. “Personagem ímpar da cena artística brasileira, cuja fama já transbordara as fronteiras nacionais, Heitor Villa-Lobos, compositor e regente, puxava o coro da ‘unanimidade nacional’ em torno do Estado Novo e de seu Chefe” ⁴⁸⁶. Em 1931, recebeu o convite de Anísio Teixeira ⁴⁸⁷ para chefiar a Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal (SEMA). Era um organismo que tinha como objetivos planejar, orientar e desenvolver o estudo da música nas escolas de educação básica, por meio da obrigatoriedade do canto orfeônico. O núcleo da disciplina residia na integração de hinos e canções patrióticas, voltadas à formação moral e cívica do alunado, e neste sentido, a prática musical estabelecida se adequava aos interesses maiores do governo getulista.

Villa Lobos estabelecia o padrão do compositor vinculado ao Estado Novo: “aceitou os meandros do clientelismo e do paternalismo reinantes sob o Estado Novo, exercendo funções burocráticas, selecionando programas e projetos [...] sempre em sintonia com um universo impregnado de brasilidade” ⁴⁸⁸. Entendendo o Estado como o novo mecenas, o compositor aproveitou sua função política para produzir e divulgar sua música, ao passo em que o ensino do canto orfeônico contribuía para a afirmação da consciência cívico patriótica, almejada nos desígnios do estado autoritário.

Outros compositores também representaram o nacionalismo enquanto corrente estética e, nesse sentido, se estabeleceram no cenário musical. Francisco Mignone (1897-1986), filho de flautista italiano, desde cedo educado musicalmente sob influência da tradição italiana, pôde realizar, em sua formação musical, trânsitos entre meio da música popular (utilizava o pseudônimo Chico Bororó em suas composições de cunho popular ⁴⁸⁹) e a formação tradicional musical no

⁴⁸⁶ PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Editorial, 1999, p. 41.

⁴⁸⁷ Anísio Teixeira (1900-1971), importante educador na história da educação brasileira, difundiu pressupostos da Escola Nova, cujas frentes de atuação enfatizavam a necessidade de uma educação pública, laica, e de qualidade. “Na primeira metade da década de 1930, além de diretor da instrução pública do Distrito Federal, ele se destacou no cenário educacional brasileiro tanto como participante do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova, de 1932, quanto como fundador da primeira Universidade do Distrito Federal, no Rio de Janeiro, em 1935” RODRIGUES, Maria Marta. *As contribuições de Anísio Teixeira para a formação do pensamento pedagógico brasileiro*. In: Revista Alpha. Patos de Minas, nº 13, 2012, p 218-232, p. 222.

⁴⁸⁸ CONTIER, *op. cit.*, 1991a, p. 286.

⁴⁸⁹ Para evitar possíveis represálias e associações derivadas de sua obra de caráter popular, Mignone utilizava o pseudônimo Chico Bororó. No imaginário das elites paulistas aflorou uma série de

Conservatório Dramático Musical de São Paulo. Aos 23 anos de idade, recebeu bolsa de estudos para aperfeiçoamento na Itália, permanecendo em Milão entre 1920 e 1929, e neste período sua produção, com raras exceções, naturalmente se associaria à estilística italiana.

No retorno ao Brasil, Mário de Andrade, colega desde os tempos de conservatório, passou a instigá-lo na superação do italianismo em prol do nacionalismo musical. A partir de 1929, o compositor, sob forte influência e em trocas constantes com seu interlocutor Mário de Andrade, iniciaria a produção nacionalista, com características líricas herdadas do melodismo italiano e adaptadas aos ritmos brasileiros, com a ambientação mais primitiva dos rituais afro-brasileiros, que lhe forneceram todo o material de base para as obras orquestrais do seu 'ciclo negro'. Sua produção, a partir de então, essencialmente nacionalista, seria direcionada à música sinfônica, de câmara e pianística, além das obras vocais ⁴⁹⁰.

Lorenzo Fernandez (1897-1948) nasceu no Rio de Janeiro, filho de imigrantes espanhóis, e teve sua formação musical realizada exclusivamente no Brasil. Além da música orquestral, compôs obras de câmara, entretanto no campo da produção vocal reside sua contribuição mais efetiva para a música brasileira ⁴⁹¹. Fundou, em 1936, o Conservatório Brasileiro de Música, uma das mais importantes instituições de formação musical do país, e pelo sucesso de suas obras de cunho nacionalista, estas eram frequentemente selecionadas para representar o Brasil em cerimônias oficiais e concertos internacionais, dentre elas, das mais executadas e gravadas em todo o mundo, tem-se o célebre Batuque.

Villa Lobos, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandes são considerados, pelos primeiros musicólogos brasileiros, os principais representantes de uma suposta "primeira geração nacionalista" ⁴⁹², cada um com peculiaridades quanto ao

ideias sobre medidas capazes de condenar e reprimir manifestações populares, em clara oposição ao movimento que tinha a *Belle Époque* como marco simbólico sobre o ideal de civilização. CONTIER, Arnaldo Daraya. *Chico Bororó Mignone*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, n. 42, 1997, p. 11-29, p. 13.

⁴⁹⁰ BARROS, José D'Assunção. *Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista*. In: Revista Música e Linguagem. Vitória, Vol.1, nº 3, 2013, p.38-56, p. 41.

⁴⁹¹ PÁDUA, Mônica Pedrosa. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 2009, 276f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009, p. 14.

⁴⁹² Esta categorização não é unânime. De acordo com AZEVEDO, *op. cit.*, 1956, há a análise sobre os compositores sem uma maior associação distintiva. Outras referências, por exemplo, colocam Villa-Lobos em um patamar isolado nesta "primeira geração nacionalista", indicando os demais

“contraponto” de tendências individuais enquanto compositores: “o nacionalismo modernista de Villa-Lobos, [...] o nacionalismo estruturalmente bem equilibrado de Lorenzo Fernandez, [...] ou ainda o melodismo lírico ou o primitivismo enfático dos bailados afro-brasileiros” ⁴⁹³ de Francisco Mignone.

No plano estético do processo composicional, não houve ruptura direta, conforme indicado, mas permanências da elaboração musical, em especial do impressionismo de fins do século XIX: todos fizeram uso de recursos técnicos desta corrente em suas obras como meio de expressão. A proposta de Mário de Andrade não previa o desvio abrupto para com a realidade musical europeia, apenas sua apropriação e readequação, tendo em vista a necessidade de se estabelecer o que considerava uma alta cultura musical com base nas tradições europeias já consolidadas. Cada compositor desta geração elaborou, portanto, à sua maneira, um caminho para a desvinculação das tendências românticas dominantes, tendências estas que eram, de certo modo, amplamente difundidas pelos compositores brasileiros atuantes em fins do século XIX e início do XX.

Outra característica semelhante entre os compositores nacionalistas relaciona-se ao contato com as propostas de Mário de Andrade, seja pelo estabelecimento direto, na interlocução pessoal e na troca de correspondências, seja por meio da influência deste enquanto musicólogo e crítico musical no período. Como uma das principais referências do movimento nacionalista em música, escreveu críticas e ensaios que são dirigidos diretamente aos compositores, seu alcance intelectual contribuiu para as reflexões com Mignone e sua obra a partir de 1928, e em especial com o então jovem compositor paulista Camargo Guarnieri (1907-1993), que também em 1928 passou a ter em Mário de Andrade um mentor no campo da composição.

Tanto Camargo Guarnieri quanto Francisco Mignone seriam personagens chave para as propostas de Mário de Andrade, no tocante ao engajamento do compositor na disseminação do nacionalismo musical, já que ambos formaram outros compositores – fizeram escola – e disseminaram suas concepções estéticas em prol do coletivo. Villa-Lobos, a esta época o compositor de maior prestígio no cenário nacional pouco contribuiu neste sentido, já que se vinculava ao projeto

compositores citados em uma suposta “segunda geração”. MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

⁴⁹³ BARROS, *op. cit.*, 2013, p. 41.

massivo de canto orfeônico durante o governo getulista, e no campo da composição suas obras figuravam entre fases e estilos muito distintos, característica criticada nos meios especializados. O prestígio que alcançaria após seu sucesso em Paris e na atuação junto ao Estado Novo “colocaram-no acima da crítica, de tal modo que as restrições à sua figura aparecem sempre de forma velada” ⁴⁹⁴.

O campo da música, durante as décadas de 1940 e 1960 foi marcado por discussões em torno de um movimento nacionalista em contraposição a uma estética de vanguarda, à ideia da arte engajada, à música experimentalista, universalista e alinhada com as questões do mundo contemporâneo. Historicamente, o acirramento desse debate na música encontra resíduos no período pós Segunda Guerra, na composição de dois referenciais político-ideológicos que em certa medida polarizaram setores da sociedade civil: de um lado os Estados promotores das liberais-democracias e de outro, os socialistas.

No campo da arte, essa polarização iria compor uma espécie de debate técnico-estético que se refletiu no Brasil por meio dos discursos institucionais oficiais, da mídia promotora da cultura de massa, assim como dos manifestos e cartas abertas publicadas e assinadas por artistas e intelectuais, em defesa de um ou outro arcabouço estético. Esse ambiente social, bem como a conjuntura político-ideológica, em especial no período do pós Segunda Guerra, abriu em certa medida espaço para novas formas de expressão estéticas modernas, amplamente disseminadas no país a partir da década de 1960.

Em 1937, chegou ao Brasil o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter, fugindo do nazismo. Os principais aspectos formativos deste compositor ocorreram entre 1934-1936, quando frequentou um dos cursos do compositor Paul Hindemith (1895-1963) sobre Composição Moderna em Berlim, participou da fundação do círculo de Música Nova na mesma cidade, e se envolveu com o processo de criação do Círculo de Música Contemporânea, em Genebra. Após chegar ao Brasil estabeleceu, por intermédio de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, círculo importante de contatos para sua inserção no meio musical, abrindo caminho para sua consolidação

⁴⁹⁴ EGG. André. *Considerações sobre o nacionalismo musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone*. In: Revista Científica/FAP. Curitiba, Ano II, vol.2, 2007, p. 1-13, p. 2.

enquanto mentor do grupo engajado que ficou conhecido como *Música Viva*, fundado em 1939 ⁴⁹⁵.

Este movimento foi concebido com enfoque de caráter educativo (formação), de criação (composição) e divulgação (interpretação, apresentações públicas, edições, transmissões radiofônicas), que integrados tiveram intensidades proporcionais ao longo de sua existência ⁴⁹⁶. Para além da difusão prática da música, outra iniciativa do grupo relacionava-se à fundação de um boletim mensal, lançado em 1940 voltado à movimentação de ideias e atualização do ambiente musical. Essa atualização estaria ligada à revelação de obras do passado (de autores desconhecidos ou não), e mesmo pela divulgação teórica das novas tendências musicais.

O nacionalismo não é mencionado no primeiro volume do boletim, apesar da participação direta de intelectuais engajados no movimento. Se por um lado, os nacionalistas tendiam ao trabalho de criação de uma produção musical valorizando a identidade nacional, o compositor alemão, então fugitivo de um regime cujas bases estavam ancoradas em um nacionalismo extremo, se colocaria em lado oposto a tal iniciativa, nesse caso, objetivando uma música de caráter universal. Para os nacionalistas, a defesa desse ideário de música nova era compreendida como “uma soma contra o predomínio da música romântica europeia” e nesse sentido, as “novas correntes musicais” descritas no boletim, eram entendidas como a produção musical de compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Lorenzo Fernandez.

Ou seja, a música contemporânea de então era justamente a música nacionalista. Por isso se entende essa formação inicial do grupo. Para nós, que conhecemos os desdobramentos da vida musical no país na década de 1940, parece muito estranho um grupo liderado por Koellreutter ser formado pela nata do nacionalismo musical – críticos, musicólogos e professores do Instituto Nacional de Música. No período, essa associação era mais que natural. Koellreutter chegou ao Brasil ainda muito jovem (22 anos), mas já com uma formação humanística e musical que certamente o distinguia, com experiência de atuação num meio cultural muito mais agitado que o brasileiro. Já participava, na Europa, de atividades em favor da música

⁴⁹⁵ Integrantes: Alfredo Lage, presidente; Hans-Joachim Koellreutter, vice-presidente e tesoureiro; Conselho Técnico: Brasília Itiberê, Egídio de Castro e Silva, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Otavio Bevilaqua, Werner Singe. EGG, André. *O grupo Música Viva e o nacionalismo musical*. In: Fórum de Pesquisa Científica em Arte. VIII, 2005, Curitiba. **Anais...**: ArtEmbap, 2005, p. 60-70, p. 60

⁴⁹⁶ KATER, Carlos. *Música Viva*. Revista Textos do Brasil Ministério das Relações Exteriores, v.12, p.89-95. 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>> Acesso em 22.mai.2016.

contemporânea e pretendia continuá-las no Brasil. Ao chegar, trazia uma boa experiência como instrumentista e contatos mais próximos com a música recentemente produzida na Europa. O único grupo no qual poderia encontrar apoio ou ressonância para ideias de renovação era o dos próprios nacionalistas que representavam então o modernismo brasileiro ⁴⁹⁷.

Até o fim da publicação do Boletim, em maio de 1941, houve certo equilíbrio entre a música nacionalista brasileira e o viés vanguardista da música europeia. A partir da atuação de Koellreutter como professor, seu projeto começaria a ganhar mais força ⁴⁹⁸. Até o retorno do grupo, em 1944, o compositor iria reforçar o veio vanguardista em suas composições e palestras, delimitando, deste modo, seu campo estético, vinculado prioritariamente ao dodecafonismo da Segunda Escola de Viena. Ao lançar o *Manifesto 1944*, o grupo retomou as atividades propondo divulgar a criação musical contemporânea de todas as tendências, configurando-se como o reflexo inaugural da estética conhecida como “música moderna brasileira” ⁴⁹⁹.

Ao passo em que o Koellreutter se tornava referência no campo da produção musical de estética contemporânea em relação aos nacionalistas, começou a polarizar grupo de jovens alunos em torno de si, que buscavam justamente ganhar espaço no cenário musical se opondo ao *status quo* imposto pelo nacionalismo. Desse período figuraram suas atividades na transmissão semanal do programa radiofônico *Música Viva*, ampliado por novo programa complementar de divulgação da música contemporânea em 1946, e por fim, neste mesmo ano, lançou, no boletim nº 12, o *Manifesto 1946 – Declaração de Princípios* ⁵⁰⁰, reafirmando as atividades do Grupo. Trata-se de um ideário almejado, uma orientação voltada às estéticas de vanguarda europeias, com um propósito de organização do material musical com base nas escolas de composição do seu tempo, reivindicando uma efetiva vanguarda musical para o Brasil.

⁴⁹⁷ EGG, *op. cit.*, 2005, p. 61.

⁴⁹⁸ Aqueles sobre os quais Koellreutter exerceu influência direta: entre 1940-1941, Cláudio Santoro (1919-1989). A partir de 1944, César Guerra Peixe (1914-1993) e Edino Krieger (1928) e, em 1946, Eunice Katunda (1915-1991) e Roberto Schnorrenberg (1929-1983). *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹⁹ KATER, *op. cit.*, 2006, p. 90.

⁵⁰⁰ Das ideias iniciais do manifesto 1946, destacam-se: “[...] A arte musical é o reflexo do essencial na realidade. A produção intelectual, servindo-se dos meios de expressão artística, é função da produção material e sujeita, portanto, como esta, a uma constante transformação, a lei da evolução. Música é movimento. / Música é vida. “MÚSICA VIVA” compreendendo este fato combate pela música que revela o eternamente novo, isto é: por uma arte musical que seja a expressão real da época e da sociedade. “MÚSICA VIVA” refuta a assim chamada arte acadêmica, negação da própria arte. “MÚSICA VIVA”, baseada nesse princípio fundamental, apoia tudo o que favorece o nascimento e crescimento do novo, escolhendo a revolução e repelindo a reação”. *Ibid.*, p. 92.

O acirramento do debate entre nacionalismo e vanguarda em música no Brasil ocorreu ao longo da década de 1940 e início de 1950, especialmente com a publicação de uma das Cartas Abertas de Camargo Guarnieri, a primeira datada de 1950, ainda que movimentos anteriores e polêmicas entre intelectuais, compositores e críticos já viessem tomando o espaço da mídia nacional. O debate sobre a contemporaneidade em música não seria fruto exclusivo deste embate entre a emancipação da música contemporânea frente às propostas dos nacionalistas. A crítica musical ao longo das décadas de 1930 e 1940 estaria fortemente vinculada ao nacionalismo musical, e a maior parte das iniciativas que fugiam ao senso comum do nacionalismo era atacada com veemência ⁵⁰¹.

Dentre o processo de polêmicas e rupturas anteriores à Carta Aberta, no início da década de 1940 Cláudio Santoro, à época aluno de Koellreutter, em duas publicações do Boletim do grupo *Música Viva*, afirmava a necessidade de estudo científico sobre o folclore – no intuito de reconhecer seu sistema de criação melódica e rítmica – para, a partir de tais pressupostos ampliá-lo ao processo de composição de vanguarda. Com isso, o compositor estaria refutando toda a geração nacionalista, ao afirmar que não havia uma escola de composição nacionalista, uma vez que não existia de fato uma pesquisa científica sobre o folclore, já que àquele momento, o processo composicional estaria calcado exclusivamente na coleta e utilização indiscriminada do mesmo. No segundo artigo, o autor relegou o atraso no processo composicional brasileiro aos exageros do folclorismo, indicando nestas obras ausência de estrutura e conhecimento aprofundado sobre a arte do país.

Não sou contra o nacionalismo musical, acho-o um bem moral para o fortalecimento e o engrandecimento de nossas uniões espirituais, como povo de uma nação tão extensa. Porém, não devemos exagerar, indo ao extremo de só conceber arte no Brasil, quando ouvimos – no meio, em geral, de uma balbúrdia de sons, sem uma determinada lógica para cuja finalidade devíamos senti-la – um tema ou dois já tão explorados, dando com isto o suposto paladar nacional [...]. Pergunto eu pois: é isto por acaso

⁵⁰¹ Nos anos de 1927 a 1929 e depois entre 1934 e 1935, Andrade Muricy e Tasso da Silveira publicaram a revista carioca “Festa”, da qual Luiz Heitor Corrêa de Azevedo fez parte e iniciou sua trajetória como articulista musical. Nesta, figuravam artigos que tratavam do moderno e do brasileiro, tendo como ‘pano de fundo’ o ideário do nacionalismo, em contraposição à vanguarda, sobretudo paulista, negando-se a possibilidade de uma ruptura ideológica com o passado. Fizeram parte da revista, além de Luiz Heitor, Muricy e Silveira, Graça Aranha, Renato Almeida e Brasília Itiberê. O crítico musical Andrade Muricy comentaria criticamente artigo publicado no Folhetim do Jornal do Comércio algumas ideias esboçadas por Curt Lange sobre o conceito de contemporaneidade e a “agonia” do nacionalismo musical no Brasil. CONTIER, *op. cit.*, 1991a, p. 13.

música brasileira? Assim qualquer um poderá fazer música nacional [...] Há aí uma expressão nacional? Sentimos por acaso em seu desenvolvimento técnico uma brasilidade⁵⁰².

A crítica de Cláudio Santoro pondera sobre a ausência de imaginação criadora dos compositores inseridos no movimento nacionalista, questionando processos estruturadores para além da espontaneidade folclorista deste grupo. No entender do compositor, havia a necessidade de aprofundar o conhecimento folclórico para além das temáticas musicais, criando estruturas técnicas específicas nos processos composicionais – pontos culminantes, cadências naturais, escalas – no intuito de estabelecer este carácter científico da investigação folclórica e favorecer, deste modo, à sua respectiva utilização na música de concerto.

Posteriormente, em 1947, Guerra Peixe seria outro compositor do movimento a criticar a produção musical nacionalista, ao acreditar que o nacionalismo supervalorizava o folclore em detrimento da música popular, identificando dinamismo e criatividade como algumas das características desta última vertente. Como arranjador de rádio, Guerra Peixe via melhor orientação nas tentativas dos compositores populares frente às iniciativas da música de concerto, uma vez que havia esforço para a produção de música de qualidade, enquanto os nacionalistas estariam limitados a copiar uma música popular que já não era produzida⁵⁰³.

Em Novembro de 1950, Camargo Guarnieri refutaria as inovações da música de vanguarda em sua Carta Aberta, e configurou uma das maiores polémicas do cenário musical brasileiro. Por meio dela, buscou fazer oposição às tendências universalistas do grupo *Música Viva*, utilizando, para tal, um conteúdo de combate, em semelhança ao enfrentamento existente no discurso do Manifesto de 1946. Caracterizaria uma frente direta ao trabalho de Koellreutter, e, a julgar pela representatividade de Guarnieri em São Paulo, a partir da publicação da carta, o grupo *Música Viva* perderia espaço na capital paulista. Em polo oposto ao dodecafonismo e às ideias em voga na produção contemporânea disseminadas pelo grupo, Guarnieri se posicionaria em favor da produção musical nacionalista.

⁵⁰² *Apud* EGG, *op. cit.*, 2005, p. 64.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 68.

Nosso país possui um folclore musical dos mais ricos do mundo, quase que totalmente ignorado por muitos compositores brasileiros que, inexplicavelmente, preferem carbonizar o cérebro para produzir música segundo os princípios aparentemente inovadores de uma estética esdrúxula e falsa. [...] a música cria o povo, e nós, os artistas, somente a arranjamos

⁵⁰⁴.

O compositor indicaria ainda que as regras dodecafônicas seriam demasiadamente ingênuas e escolásticas, permitindo ao não músico escrever a mesma música que escreveria um indivíduo de capacidades musicais comprovadas. Por fim, Camargo Guarnieri afirmaria que as obras dodecafônicas estariam fadadas à incompreensão do público, uma vez que esta produção se configura “cerebral, antipopular, antinacional e sem nenhuma afinidade com a alma do povo” ⁵⁰⁵. Tem-se um posicionamento crítico frente aos procedimentos composicionais de vanguarda, vinculados ao uso da técnica dodecafônica amplamente disseminada na produção do grupo *Música Viva*, que deixava de lado o nacionalismo e suas respectivas preocupações no uso essencial do material folclórico, justamente pelo caráter universal das estéticas de vanguarda.

O texto de Guarnieri não deve ser entendido como uma voz isolada no ambiente cultural brasileiro. Reflete, na verdade, uma prática artística de compositores, historiadores, críticos – Mário de Andrade, Lorenzo Fernandez, Andrade Muricy, Arnaldo Estrella, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, dentre outros – que tentavam modificar o gosto das elites, a fim de atingir a um público mais amplo desde os inícios da década de 1920. A carta de Camargo Guarnieri se configuraria enquanto o resumo esquemático deste imaginário nacionalista ⁵⁰⁶.

Após os desdobramentos da discussão gerada pela carta aberta na imprensa, com polêmicas acaloradas entre partidários e adversários de ambos os movimentos, no campo da música o nacionalismo permaneceria como a corrente estética predominante ao longo da década de 1950 ⁵⁰⁷, já que após divergências dentro da própria estrutura do grupo *Música Viva*, o movimento passaria por um

⁵⁰⁴ Carta Aberta *Apud* TACUCHIAN, Ricardo. *As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições*. In: Revista Claves. Paraíba, nº 2, nov.2006, p. 7-13, p. 12.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁰⁶ CONTIER, *op. cit.*, 1991a, p. 29.

⁵⁰⁷ Basta mencionar que, na segunda parte do seu Ensaio sobre a Música Brasileira, de 1928, Mário de Andrade divulgou, aproximadamente, 120 cantos folclóricos pesquisados em diferentes regiões brasileiras, e estes serviram de fonte de inspiração para os compositores no período de 1940 e 1960. CONTIER, *op. cit.*, 1988, p. 163.

processo de “desarticulação, dissolvência intensa e progressiva” ⁵⁰⁸, chegando ao fim entre os anos de 1951 e 1952. As relações de Cláudio Santoro com o Partido Comunista Brasileiro, em especial após o *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais* em Praga no ano de 1948, acirrariam divergências entre o grupo, marcadas pela ambivalência política frente ao período da Guerra Fria. Mesmo os integrantes não simpatizantes ao partido, de alguma forma se posicionaram contra a estética dodecafônica, de caráter subjetivo e essencialmente individualista ⁵⁰⁹.

O Congresso de Praga tinha como proposta criar soluções para o que os governos socialistas denominavam como “crise profunda” vivida pela música contemporânea, entendendo que a música de concerto e a música popular estariam obrigatoriamente em polos opostos. Os preceitos do realismo socialista, amplamente defendidos no evento, faziam oposição à subjetividade e ao cosmopolitismo, amparando uma música que expressasse os sentimentos e ideias das massas em uma produção nacional, e nesse sentido a música contemporânea seria entendida como um descompasso às culturas locais, contribuindo para o atraso dos países que faziam uso das estéticas musicais contemporâneas. A produção musical nacionalista seria, prioritariamente, a forma de arte aceitável ⁵¹⁰.

Importante ressaltar a oposição das propostas estéticas do nacionalismo em relação aos dissidentes do grupo *Música Viva*, não se configurava em conflito contra o nacionalismo musical, mas um conflito dentro do nacionalismo musical. Integrantes do grupo, após o término do *Música Viva*, iriam defender vertentes visando a outros modelos de nacionalismo, amparado em pesquisa científica do folclore para a organização de estrutura técnica, como seria com Cláudio Santoro, e na

⁵⁰⁸ KATER, *op. cit.*, 2006, p. 94.

⁵⁰⁹ Um dos pontos de interesse mútuo entre os compositores do *Música Viva* aqui começaria a ser questionado por Santoro: “o dodecafonismo. Independente da proposta de uma música engajada na sociedade como já havia sinalizado o Manifesto, Santoro vai mais além e atribui a este engajamento uma representação da “luta de classes”. O dodecafonismo, derivado do Expressionismo e com conteúdo altamente subjetivo, neste contexto representaria exatamente a burguesia decadente, o adversário mor do proletário na luta pelo poder, cuja propaganda socialista clamava ter vencido nos países alinhados”. SOBRINHO, Ernesto Frederico. *Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Cláudio Santoro: janelas hermenêuticas*. 2010. 191 f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010, p. 14.

⁵¹⁰ NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981, p. 119.

incorporação desta na nova música popular urbana em Guerra Peixe, mediante uma lógica composicional coerente e com técnicas atualizadas ⁵¹¹.

O nacionalismo ganharia corpo durante a década de 1950: Villa-Lobos realizava suas atividades, prestigiado como uma das maiores personalidades musicais, enquanto Mignone e Guarnieri mantinham sua atividade alinhada aos preceitos estabelecidos de composição nacional. A adesão de Cláudio Santoro e Guerra Peixe contribuiria para a afirmação da corrente, cada um com diferentes estratégias no tratamento do material musical, e fariam coro a uma grande leva de compositores que também manteriam uma atividade musical essencialmente nacionalista, salvaguardando suas particularidades estilísticas no processo composicional ⁵¹².

Apesar da tentativa, durante a década de 1940, de um novo panorama de propostas estéticas no campo da composição por meio da reflexão e criação de obras vinculadas às correntes musicais contemporâneas, o nacionalismo grandiloquente de Villa-Lobos foi mantido, ainda que a relação política e cultural tenha começado a apresentar certo descompasso no pós Segunda Guerra. Com a permanência do nacionalismo e do populismo, a década de 1950 representaria o último momento da utilização do folclore como base para o processo composicional. Durante a década de 1960 haveria um radicalismo estético que perduraria até a década de 1980, com nítido predomínio da vanguarda e do experimentalismo ⁵¹³.

O cenário desta reconfiguração seria iniciado com a *Semana de Música de Vanguarda*, em 1961, caracterizada por novas concepções estruturantes na compreensão da música, além do próprio movimento *Música Nova*, que buscava utilizar alternativas composicionais diversificadas na produção musical do século XX. O Manifesto que deu início ao movimento *Música Nova*, lançado em 1963, foi encabeçado pelo compositor Gilberto Mendes, e amplamente disseminado no *Festival Música Nova*, realizado anualmente na cidade de Santos/SP. Tinha como norte, uma música que abandonasse o ranço do passadismo, e do mesmo modo,

⁵¹¹ “Durante a década de 1950, o nacionalismo de Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Francisco Mignone, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri se sedimentaria como o projeto que prevaleceria na música brasileira de concerto”. FARIA, Adriana Miana. *Pelo mundo da Música Viva: 1939 a 1951*. In: Revista Opus, Rio de Janeiro, v. 5, nº 5, ago.1998, p. 3-18, p. 17.

⁵¹² São exemplos: José Siqueira, Radamés Gnattali, Frutuoso Viana (1896-1979), Dinorah de Carvalho (1905-1980), Jaime Ovalle (1894-1955), Hekel Tavares (1896-1969), Waldemar Henrique (1905-1995), Alceo Bocchino (1918-2013), dentre outros.

⁵¹³ TACUCHIAN, *op. cit.*, 2006, p. 13.

buscasse referenciar as mais avançadas técnicas composicionais, motivando e instigando o novo espírito do compositor brasileiro ⁵¹⁴.

Dos propósitos do Manifesto, convertidos em estruturas musicais pelo Movimento, destacam-se:

[...] superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. **som**: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. **música nova**: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado). **reformulação da questão estrutural**: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (microestrutura: célula, motivos, frase, semiperíodo, período, tema; macroestrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suíte, sonata, sinfonia, divertimento etc. [...] os chamados "estilos" fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) ⁵¹⁵. (com grifos no original)

Tal movimento suscitou o desenvolvimento, no Brasil, de uma proposta musical experimentalista de vanguarda na música de concerto, promovendo composições dotadas de uma nova roupagem técnica, segundo as influências contemporâneas. Na música de concerto, poderia ser compreendido como uma resistência aos padrões delimitados no período, aqueles estabelecidos pela estética tonal e pelo nacionalismo predominante. Esta afirmação pode ser verificada no trecho apresentado do manifesto, em que os parâmetros musicais então acadêmicos, tais como a forma, a harmonia e o contraponto são negligenciados em favor de uma nova estruturação musical ligada às vanguardas europeias.

O movimento *Música Nova* propôs uma estética associada à escola de Darmstadt, de uso do atonalismo, serialismo e experimentalismo em detrimento do nacionalismo, elencados como as marcas características da ruptura musical europeia, presentes nas propostas técnico-composicionais da primeira metade do século XX, em especial a partir do dodecafonismo de 1920 e experimentalismo da década de 1950. A influência direta, a Escola de Darmstadt, constituiu-se por uma

⁵¹⁴ EDUARDO, Antonio; SEKEFF, Maria de Lourdes. *Festival Música Nova e Madrigal Ars Viva: os sons de um laboratório musical*. In: Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica – Juiz de Fora – Julho/ 2004, p. 308.

⁵¹⁵ KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Música - Atravez, 2001, p. 351.

geração de compositores que desenvolveu suas ideias em oposição ao romantismo, e por uma aproximação/negação aos princípios e técnicas do expressionismo e vanguarda do início do século XX ⁵¹⁶. Compositores vinculados aos cursos de Darmstadt – Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono (1924-1990), tendo Olivier Messiaen e John Cage (1912-1992) como “sombras e mentores” estabeleceram propostas de composição de diferentes vertentes técnicas que simbolizam estilo de produção musical que, a partir de 1960 passou a ser suportado por discípulos e seguidores e disseminado por diferentes instituições culturais estatais e privadas ⁵¹⁷.

Após o estabelecimento e a disseminação desta corrente, uma geração de compositores nacionais e latinos acabou sendo influenciada, fazendo uso da investigação e a experimentação como principal atitude necessária ao mundo contemporâneo. Foi protagonizado pelos compositores Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Almeida Prado ⁵¹⁸ além de musicistas, musicólogos e teóricos tais como Olivier Toni, Rogério Duprat, Damiano Cozzela e Julio Medaglia. Para além de uma tomada de posição estética, houve também um trânsito, no festival santista, de compositores uruguaios, participantes do *Curso Latinoamericano de Música contemporânea*, que entre as décadas de 1970 e 1980 acabou por demarcar uma tomada de posição política, contra os governos ditatoriais nos respectivos países. Devido à influência do *Curso*, o Festival brasileiro, assumiu, por certo período, a ideia de uma música engajada, vinculada à temática da livre expressão, do repúdio ao autoritarismo no campo estético, do uso do material expressivo à

⁵¹⁶ Com base no serialismo, partiam da análise para desenvolvimento de novas técnicas, fugindo às consonâncias, as oitavas e duplicações, a acordes de sobreposição de terças, aos objetos musicais identificáveis no passado, a métricas repetidas, a padrões de toda ordem. Desenvolveram as experiências com sons eletroacústicos e desenvolvimento de técnicas seriais, por vezes de caráter aleatório, “salientando quer a estrutura da obra, quer o lado performático, lúdico do trabalho musical”. MONTEIRO, Francisco. *Música Nova, Vanguarda e Darmstadt: para a compreensão de uma estética musical*. In: Revista Música, Psicologia e Educação, Porto, nº 3, p. 57-75, 2001, p. 71-72.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.72.

⁵¹⁸ O compositor Almeida Prado indicou a escassez das alternativas frente ao nacionalismo no campo da composição, em fins de 1950 e início da década de 1960, após romper sua formação com Camargo Guarnieri por ter uma obra rejeitada. “Guarnieri, nesta obra, achou que eu tinha extrapolado ordens, os limites do verde, amarelo, azul e branco, todo nacionalista entrando em conflito”. SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: pós modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2003, p. 187.

disposição do criador e não o contrário, uma “liberdade da pesquisa estética como princípio fundacional” ⁵¹⁹.

O que Villa-Lobos representou para a música brasileira da primeira metade do século XX, Gilberto Mendes caracterizaria para a produção musical da segunda metade daquele século: a inquietação do compositor em busca da construção de uma proposta autoral, inserida em seu ambiente local, não deixando de lado o que ocorre com o mundo. Sua produção, iniciada no final dos anos de 1940, caracterizou-se pelo compromisso com a originalidade em relação à música contemporânea. Considerado um compositor de espírito livre, sua produção colidiu de frente com o ambiente nacionalista da música de concerto criado Brasil a partir dos anos de 1930, neste processo influenciado por Mário de Andrade em busca da construção de um Brasil com base em suas próprias estruturas culturais. Entretanto, o choque provocado pelos compositores do *Música Nova*, abriu espaço para a elaboração de um Brasil mais complexo e em permanente diálogo com a cultura de vanguarda da Europa e dos Estados Unidos, tendo em Gilberto Mendes um contribuinte decisivo neste cenário. Viajou na década de 1950 para a Alemanha, tendo estudado composição nos cursos de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, estreado obras destes compositores no Brasil, por meio do Festival. Sobre sua produção musical, é possível indicar a grande gama de estilos e gêneros, com procedimentos composicionais oriundos da música aleatória, do microtonalismo, da música concreta e do minimalismo, além de associações diretas e diálogos com a “música teatro”, no final dos anos 1960 e início de 1970 ⁵²⁰.

A própria mudança na estruturação do código musical foi uma realidade a partir desta relação do Movimento com as vanguardas europeias. A preocupação estava na compreensão dos signos gráficos utilizados pelo compositor, para registrar e comunicar suas ideias musicais, bem como o seu impacto/interação na elaboração e compreensão por parte do intérprete. Forma de grafia, alterações ou adaptações de signos gráficos convencionais, inclusão de novas simbologias

⁵¹⁹ Parte dos compositores do movimento *Música Nova* eram militantes do Partido Comunista Brasileiro, dentre os quais Régis e Rogério Duprat, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira. MACHADO NETO, Diósnio. *Gilberto Mendes: música, teatro e... comunismo*. In: Revista Ressonâncias, Santiago, v. 20, p. 45-57, 2007, p. 56.

⁵²⁰ SOUZA, Carla Delgado. *Da Música Nova à música pós-moderna: um estudo sobre as transformações no campo da música erudita brasileira, por meio das trajetórias de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. In: 38º Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2014, Caxambu. **Anais...** Caxambu - MG, 2014, p. 1-25, p. 10-15.

musicais, alterações da planificação gráfica, todos estes recursos procuraram resolver o problema da distância que passou a haver entre concepção musical, notação e performance, constantemente presente em elaborações musicais de estética de vanguarda ⁵²¹.

A estética proposta pelo Movimento estava voltada a uma postura internacionalista, influenciada pelas artes contemporâneas em geral e promovendo certo estilo de vida, para além de um rótulo artístico, calcado em um modo de conhecer, pensar e produzir arte, sob enfoque cosmopolita. Nessa perspectiva, refletia o embate até então existente no interior da música de concerto entre o nacionalismo e a vanguarda no Brasil da primeira metade do século XX, que se estendeu até a década de 1960 ⁵²². Na sequência, a música experimental passou por processo de estruturação adquirindo contornos cada vez mais expressivos ao longo dos anos 1960 e 1970, sendo polarizada em relação ao conservadorismo tonal, por questões estéticas prioritariamente, frente ao caráter político. Houve aproximação do movimento *Música Nova* com outras artes, todas consideradas de vanguarda, tais como a poesia concreta, arquitetura e as artes plásticas ⁵²³, e nesse intuito, a produção musical gerada a partir desta nova realidade procuraria demarcar, assim, o debate da vanguarda com o nacionalismo da época, contrapondo-o com tendências universalistas.

Veja-se que a busca pela quebra de paradigmas em arte, no Paraná, tanto no que toca à música quanto nas artes plásticas, passou por um processo semelhante de transição do canônico – nacional, às vanguardas, no mesmo período histórico, ou seja, pequenos movimentos isolados e pouco expressivos ao longo dos anos 1940 e 1950, despontando para configurações estéticas universalistas apenas a partir da década de 1960. Entretanto, no campo específico da música, essa transição ocorreu muito mais por força da atuação de instituições privadas tais como a SCABI e a Sociedade Pró-Música de Curitiba, cada uma com a sua respectiva

⁵²¹ ZAMPRONHA, *Notação, representação e composição*. São Paulo: Anablume Fapesp, 2000, p. 130.

⁵²² SOARES, Teresinha Rodrigues P. *A Utopia no Horizonte da Música Nova*. 2003, 202f. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

⁵²³ Conforme Gilberto Mendes “O panorama musical brasileiro era muito retrógrado, eram aqueles compositores de um nacionalismo que não tinha uma postura intelectual. Por isso a gente travou amizade com outras áreas, com a poesia concreta, com a arquitetura, com as artes plásticas, convivíamos mais com essa gente”. SOARES, *op. cit.*, 2006, p. 33.

proposta estética para o fomento, divulgação e consolidação da arte musical no Paraná.

4.2 A SCABI e a constituição de um repertório canônico

A palavra cânone, usada no latim para caracterizar conjunto de livros sacros de inspiração divina, por extensão passou a representar, em campos distintos – como o da música – um conjunto de autores e obras essenciais que deveriam ser universalmente conhecidas e reconhecidas. Este conjunto de obras seria então legitimado e chancelado para a contemplação e posterior estudo sistemático, caracterizando o centro basilar da história dos seus respectivos campos.

Construída em imbricações de ordem complexa, a formação do cânone poderia ser entendida como um instinto humano natural que se impõe na tentativa de dar ordem à multiplicidade, como o julgamento das melhores opções, e do mesmo modo como tentativas de preservação do conhecimento tradicional e dos valores contra a “erosão do tempo e das influências provenientes do exterior da cultura. O cânone reflete a estrutura conservadora e hierárquica das sociedades tradicionais” ⁵²⁴.

No campo musical, o cânone é estabelecido ao início do século XIX por meio da sacralização da Primeira Escola de Viena (Haydn, Mozart e em especial Beethoven). Contemporaneamente, os estudos musicológicos passaram a identificar a necessidade de preservação e incorporação de obras do repertório do passado, já que, até o início do século XIX, a música tinha caráter funcional e havia pouco apego à sua permanência no repertório. A partir do século XIX se conceituou que a música possuía uma história que necessitava de preservação, e para tanto, era preciso incorporar ao repertório músicas de épocas anteriores para garantia de sua manutenção ⁵²⁵.

O cânone irá se manifestar na vida musical por meio de programações de concerto, audições radiofônicas, antologias, listas de gravações mais vendidas, e

⁵²⁴ KENNEDY, George. *The Origin of the Concept of a Canon and Its Application to the Greek and Latin Classics*. In: GORAK, Jan. *Canon vs. Culture: Reflexions on the Current Debate*, New York: Garland, 2001, p. 105-116, p. 105.

⁵²⁵ “Anteriormente ao século XIX, o conceito de obra de arte não era um conceito regulador da prática cotidiana da música”. GOEHR, *op. cit.*, 2007, p. 114.

estas vão se configurar como aparições dispersas e contraditórias sujeitas às mesmas condições de produção, difusão e consumo, bem como ao grau de poder que exercem em um determinado estrato social. Os espaços institucionais são decisivos neste processo de conformação e perpetuação das normas e valores que efetivam o cânone: os espaços acadêmicos estabelecem e preservam tais aspectos por meio dos repertórios de obras analisadas, das seleções, cortes e filtros nos programas de história da música, ou ainda de análise musical e dos modelos composicionais que instauram por meio de suas regras e exclusões.

Além destas, outra instância característica de conformação e perpetuação do cânone pode ser verificada no programa de desenvolvimento dos instrumentistas nos conservatórios, instituição oficial de aprendizado prático da música. Nela se consagram não apenas repertórios, mas também tradições interpretativas, também canônicas, para posterior efetivação nos espaços de fruição musical. Aqui se tem o tipo de cânone vinculado à performance, que envolve a apresentação de obras antigas organizadas como repertórios e definidas como fontes de autoridade em relação ao gosto musical. A celebração do cânone foi o foco do papel da performance na cultura musical, e nesse aspecto a canonização por meio da performance se constitui para além da prática de repertório musical, uma força crítica e ideológica na sociedade ⁵²⁶.

A tradição do artesanato musical ⁵²⁷ (processo de aprendizado musical por meio da composição) do passado foi ressignificada durante o século XIX, remodelando, mas não interrompendo a proximidade de sua relação com o cânone. Após a mudança do papel social da música no ocidente, desvinculada do seu caráter funcional – em especial na redução da atividade profissional musical associada à igreja, – o conservatório e as instituições nas quais o cânone é executado estabeleceram relações com a cultura secular. O florescimento do fazer música amadora trouxe obra canônicas antes utilizadas para o aprendizado – peças

⁵²⁶ WEBER, *op. cit.* 1999, p. 343.

⁵²⁷ A ideia de um “clássico” musical emergiu do respeito pelo mestre compositor, pela maestria de seu artesanato, sua habilidade de compor artisticamente, especialmente em idiomas sofisticados. As raízes do cânone musical nas tradições artesanais ligam-no intimamente à tradição polifônica. Se podemos falar de algum princípio musical diferencial por trás da autoridade do cânone musical nos últimos quatro séculos, este foi o desejo de manter o respeito pela disciplina da técnica contrapontística. WEBER, *op. cit.* 1999, p. 341.

para teclado de Bach, sonatas de Mozart – ao alcance de um público muito maior
528 .

4.2.1 O cânone de repertório da SCABI

A SCABI direcionou seus esforços em diferentes áreas para efetivar sua abrangência na cidade de Curitiba, por meio do estabelecimento regular de disseminação de música de concerto. Sua atuação seria decisiva, em um período de irregularidade na prática deste repertório e de inexistência de espaço oficial para promoção de eventos. A afirmação de uma programação de concertos musicais está relacionada à coerência na seleção de intérpretes de acordo com as possibilidades econômicas e com o perfil da instituição, do mesmo modo com o público a que esta se destina. Este planejamento vai se concretizar na apresentação musical pública, e neste sentido, é um dos aspectos determinantes para dotar a esta instituição personalidade distintiva.

A mediação da programação de concertos implica diretamente três agentes: o programador/administrador, o intérprete e o público ouvinte. A partir disto, o concerto pode ser entendido enquanto resultado final de uma espécie de acordo, sobre o papel de quem decide quais repertórios e intérpretes são adequados (administrador, intermediador responsável pela negociação), quais obras são possíveis de serem preparadas para a execução pública (intérprete), e quais concertos são atrativos de maneira a propiciar a presença e participação pública (espectadores). Seria este triângulo o responsável pelo processo de efetivação e disseminação dos repertórios musicais ⁵²⁹.

No campo da disseminação de repertório, a SCABI patrocinou a vinda de intérpretes, como se viu, tentando se inserir em um circuito existente de promoção de concertos, no intuito de angariar musicistas de prestígio no cenário nacional e internacional, e do mesmo modo estimulando a participação de artistas locais nos

⁵²⁸ WEBER, William. *Canon and the traditions of musical culture*. In: GORAK, Jan. *Canon vs. Culture: Reflexions on the Current Debate*, New York: Garland, 2001, p. 135-152, p. 140.

⁵²⁹ MARIN, Miguel. *Tendencias y desafíos de la programación musical*. In: *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*. 2013, Vol. 37, p. 87-104, p. 96.

seus eventos. Nesse sentido, as possibilidades estavam restritas ao próprio trânsito de artistas disponíveis, em especial durante os primeiros anos de atuação.

Para ser possível efetivar a vinda de intérpretes de fora deste circuito, na tentativa de lograr certa autonomia, era necessário empreender esforços para além do orçamento disponível da instituição. Este quadro pode ser visualizado no discurso do presidente da SCABI, nas tratativas de angariação de fundos para a contratação de um renomado pianista internacional, em nota divulgada em programas de concerto que antecederam o evento.

Nota: a vinda de Backhaus a Curitiba representa, não só para a SCABI, mas para todo o Paraná, um acontecimento de relevo invulgar. Considerado pela crítica universal como um dos maiores entre os maiores pianistas do mundo, Backhaus representa a maior glória que até agora passou pela SCABI. Sendo um artista de cachê elevadíssimo, a SCABI se vê na contingência, para este recital extraordinário, de cobrar, dos associados que desejarem ouvi-lo, uma cota adicional. Só assim poderemos ter em Curitiba os grandes artistas de cartaz internacional ⁵³⁰.

Na programação do evento seguinte, a diretoria da SCABI confirmava a alteração dos valores ordinários nesta proposta completar o cachê de um prestigiado intérprete internacional ⁵³¹. A informação ressalta a necessidade de adequação da instituição a uma outra realidade, visando à sua inserção nesta rede de circulação de intérpretes de maior prestígio, e com isso precisou adotar estratégias diversificadas para conseguir se inserir, de maneira mais ampla, em um circuito significativo de concertos.

As adequações da própria logística dos concertos e de acomodação dos intérpretes, também eram uma realidade. Para a concretização do concerto da Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro, que contava com “42 figuras” de acordo com o título do programa de concerto, a instituição precisou desdobrar seu trabalho para oferecer espaços alternativos de acomodação aos integrantes do conjunto. Por certo que o gasto excessivo em estadias de hotel àquela altura seria um impedimento e pesaria negativamente na balança financeira para a contratação

⁵³⁰ **Programa de Concerto** *Orfeão Carlos Gomes*. 69º Concerto da SCABI. 1972 FOLH, 1947. Curitiba. **SCABI**, 18.10.1947.

⁵³¹ Os ingressos convencionais, vendidos a Cr\$5,00 em média, seriam readequados com este propósito. “Sócios da SCABI e do Clube Concórdia: “Cr\$ 20,00, Não sócios: Cr\$ 50,00”. **Programa de Concerto** *Geraldo Rocha Barbosa*. 70º Concerto da SCABI. 357 FOLR, 1947. Curitiba. **SCABI**, 23.10.1947.

do conjunto, por isso a SCABI contou com a contribuição de associados para alojar os integrantes do coro.

Agradecimento: A diretoria da SCABI deixa aqui assinalado seu agradecimento às famílias que cooperaram para a vinda da Associação Coral, hospedando os elementos componentes do conjunto. Foram as seguintes famílias que hospedaram membros do coro [...] ⁵³².

Estes dois exemplos pontuais demonstram a realidade vivenciada pela instituição neste período inicial de atividades, e do mesmo modo justificam as tratativas da SCABI em angariar subvenções junto às instâncias políticas do estado. Para conseguir se estabelecer enquanto uma entidade de fomento à prática musical na cidade de Curitiba e, do mesmo modo, ser uma opção real aos intérpretes de prestígio em circulação no Brasil, se fazia necessário estabelecer um padrão financeiro que muitas vezes não existia.

A SCABI se inseriu em um campo articulado de contatos para concretizar a realização de concertos em Curitiba, a partir de 1945, conforme indicado anteriormente. O repertório disseminado na cidade, mais especificamente aos associados da SCABI demonstra o interesse e vinculação a uma determinada compreensão estética da música, cujo estabelecimento se dá pela intermediação entre entidade, seus articuladores e os intérpretes, visando atingir a uma determinada expectativa do estrato social que constituía sua plateia.

Com base nas análises dos programas de concerto até o ano de 1963 ⁵³³, foi possível estabelecer um padrão do repertório disseminado, e mais especificamente das correntes de composição executadas pelos intérpretes e adotadas nos concertos pela SCABI. A resultante desta reflexão entre SCABI, mais especificamente Fernando Corrêa de Azevedo, com seus interlocutores, dentre os quais figuravam personagens vinculadas à ampla defesa engajada da música de estética nacionalista, facilitou a inserção de obras de compositores brasileiros em um momento de amplo debate, em especial no campo da música, entre o nacional e o universal.

⁵³² **Programa de Concerto** *Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro*. 178º Concerto da SCABI. 467 FOLR, 1951. Curitiba. **SCABI**, 15.11.1951.

⁵³³ Ver **Anexo 4** – *Escolas de composição disseminadas em concertos pela SCABI (355 concertos)*. Os números correspondem à quantidade de aparições de compositores vinculados à referida corrente, em programas de concertos distintos ao longo daquele ano. Convém informar que espetáculos de bailados e danças folclóricas não foram levados em consideração na análise.

Para ser possível realizar tal análise, buscou-se estabelecer diálogo com as obras em seu contexto de vinculação estética, e não necessariamente com a cronologia dos seus respectivos compositores, no intuito de relativizar algumas “vanguardas” que eram, na verdade, amplamente aceitas na sociedade brasileira. Ao se analisar a obra do compositor francês Claude Debussy, apesar de identificar importantes pontos de redefinição dos paradigmas da estruturação harmônica, da forma e do plano textural tão caros à produção musical do século XVIII, percebe-se que a natureza e as consequências de sua revolução só seriam “plenamente reconhecidas após a Segunda Guerra” ⁵³⁴, na Europa. Do mesmo modo, é importante levar em conta a aproximação do Brasil com Paris durante a *Belle Époque* brasileira, e conseqüentemente com todo o universo cultural lá fomentado ao início do século XX, que possibilitou tanto aos compositores – basta analisar as obras de Villa Lobos durante a Semana de Arte Moderna – quanto à sociedade frequentadora das salas de concerto, a assimilação desta produção musical sem maior estranheza. Nesse sentido, a obra de Debussy, por exemplo, foi incorporada à produção do século XIX – e não como vanguarda – em função das permanências de práticas composicionais oriundas daquele contexto.

A partir do levantamento quantitativo do número de execuções de obras dos compositores – e suas respectivas vinculações estéticas – ao longo de cada temporada artística da SCABI até 1963, é possível confirmar uma prática de repertório enraizada na tradição musical do século XIX ⁵³⁵. Esta realidade se confirma em todos os anos, e marca como quantidade final um total de 675 execuções de compositores inseridos em uma proposta musical canônica do século XIX, bem como das escolas estabelecidas neste período.

Dentre os compositores destacados, de maneira global, no total de recorrências nos concertos realizados, Beethoven aparece como o compositor proeminente, com um total de 113 obras apresentadas, em sua grande maioria, sonatas para piano e sinfonias executadas pela orquestra sinfônica da SCABI. A partir de Beethoven, os compositores que completam a lista dos mais executados em concertos pela instituição são Johann Sebastian Bach (século XVII), com 98

⁵³⁴ GRIFFITHS, *op. cit.*, p. 13.

⁵³⁵ É importante mencionar que não foi realizada uma diferenciação entre as escolas europeias de composição nacionalistas e a produção geral do século XIX, por entender que estas estão relacionadas quanto às técnicas do processo composicional, diferindo apenas quanto aos objetos utilizados.

obras interpretadas, seguido de Mozart (século XVIII) com 90. Aqui, tem-se três dos compositores mais emblemáticos deste movimento canônico da música de concerto, confirmando a expectativa de que em Curitiba o processo de estabelecimento de um repertório partiria daquele legitimador, que tem nas personagens consagradas da tradição musical suas maiores representantes. A partir dos três compositores apresentados, o século XIX desponta como a proposta musical mais oferecida pela SCABI: Chopin foi executado 82, Debussy 75, Brahms 51 e Schumann 46 vezes.

Esta característica é justificável, uma vez que os principais eventos promovidos pela SCABI foram os recitais de piano, instrumento completo em termos de recursos polifônicos e de dinâmica, ao passo em que atende às demandas da música de concerto em eventos já tradicionalizados, e do mesmo modo oferecem possibilidade na negociação positiva de cachê para um único músico. Para a SCABI, os recitais de piano possibilitariam maior trânsito de instrumentistas na cidade e uma maior variedade de eventos promovidos pela instituição. Ao todo, contabilizou-se 106 recitais de piano, sem levar em conta os eventos em que o piano figurou como instrumento de correpetição, tais como duos com instrumento melódico, trios, dentre outros. Como instrumento preponderante na produção musical dos séculos XVIII e XIX, é possível compreender a predominância de compositores que dedicaram parte de sua produção ao repertório pianístico nos recitais da instituição.

A permanência da prática de repertórios dos séculos XVIII e XIX, em um momento em que não existem mais razões estéticas para justifica-los em detrimento de outros, é compreendida por elementos relacionados em especial pelo aprendizado instrumental. A formação dos intérpretes está fortemente baseada nestes repertórios, e os rudimentos técnicos de muitos instrumentos ainda são apreendidos com os mesmos estudos empregados no século XIX, no seu formato conservatorial. Ainda hoje esta prática se faz presente, de um aprendizado instrumental fortemente vinculado às escolas de interpretação dos séculos XVIII e XIX, com repertórios que se emancipam a partir da proposta de aprendizagem.

Os primeiros seis anos de atuação da SCABI em Curitiba, entre 1945-1950, demonstram a existência recorrente de obras de compositores engajados, em maior ou menor grau de intensidade, no movimento de utilização dos recursos regionais e folclóricos na concepção da obra musical. Com base nas referências dos

musicólogos brasileiros atuantes àquele período ⁵³⁶ e na categorização por eles realizadas quanto aos compositores que adotaram o nacionalismo em suas propostas, estabeleceu-se total de 223 compositores interpretados. Comparativamente aos demais repertórios disseminados, a música de concerto de caráter nacionalista teve praticamente o dobro de execuções ao longo das 19 temporadas artísticas analisadas, 412 obras, em comparação ao repertório do século XVII, que contou com 219 ocorrências, e 246 do século XVIII.

Não se pretende aqui afirmar que a produção dos compositores nacionalistas foi a mais importante dentre os repertórios trazidos a Curitiba, por meio dos intérpretes patrocinados pela SCABI, mas os dados indicam claramente que, no momento em que havia amplo debate estético sobre novas formas de ruptura com a produção musical estabelecida, na capital paranaense se fazia uso de repertórios tradicionalizados e amplamente aceitos, dentre estes os do nacionalismo brasileiro que se consolidava. Do mesmo modo, é inegável o fato de que a instituição contou com o apoio de interlocutores que defendiam, abertamente, uma produção orientada com base no material musical nacional, dentre os quais, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Andrade Muricy, representantes do projeto de manutenção da estética nacionalista em música. O repertório tem papel fundamental no estabelecimento do cânone musical, uma vez que a execução isolada de obras não as estabelece como parte do cânone, a cultura musical precisa confirmar tal autoridade e chancela-la de maneira sistemática, ao menos em algum grau ⁵³⁷.

Em suas abordagens, o crítico Andrade Muricy negava de maneira enfática práticas musicais que levassem em consideração o conceito de universalismo, criticando mesmo a adoção de esquemas alheios e externos ao processo composicional, fazendo alusão ao dodecafonismo defendido pelo grupo *Música Viva*. Era impensável uma prática “fora da realidade histórica brasileira”. Por fim acreditava que o modelo era inverso: devia partir do nacional aos processos internacionalizados de composição, sendo “necessário, agora, que tratemos de libertar a alma do nosso país, e que misturemos essa cor local à alma internacional” ⁵³⁸.

⁵³⁶ Em especial de AZEVEDO, *op. cit.*, 1956, pois além de musicólogo, era interlocutor deste cenário estético via Fernando Corrêa de Azevedo.

⁵³⁷ WEBER, *op. cit.*, 1999, p. 344.

⁵³⁸ CONTIER, *op cit*, 1991a, p. 13-14.

Andrade Muricy foi um importante crítico de música e colaborador da SCABI, assim como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo demonstrou-se um importante articulador musical, no sentido de possibilitar o trânsito de músicos e compositores nacionais e estrangeiros e suas respectivas apresentações locais, nacionais e internacionais. Ambos defendiam esse ideal nacionalista, preconizado por Mário de Andrade e representado pelos compositores incorporados nos programas de concerto da SCABI. Muricy e Luiz Heitor transitaram pelo Paraná e contribuíram, direta ou indiretamente, na divulgação da SCABI para a circulação de músicos para configuração de seu repertório, que a julgar pela análise dos programas de concerto, inegavelmente partilhava e disseminava do mesmo ideário nacionalista no âmbito local.

A representação da corrente nacional é verificada em discurso do pianista franco-suíço Henry Jolles, durante seu primeiro evento pela SCABI, após esta ter concretizado o trânsito do intérprete com instituições do Rio Grande do Sul ⁵³⁹. Após a realização do recital de piano, ele foi convidado a ministrar uma palestra-concerto para “grupo restrito” de convidados na residência de uma das apoiadoras da SCABI, a senhora Saza Lattes ⁵⁴⁰. Após a execução da obra *Impressões seresteiras* de Villa-Lobos, o pianista teria indicado que “a música brasileira é a mais interessante de todas as escolas modernas” ⁵⁴¹. Ao afirmar que a música de concerto de caráter nacionalista era a mais representativa escola de composição, o pianista estaria, na verdade, buscando se inserir em um imaginário de coesão e identidade que é constituído pelo cânone, espaço de articulação e compartilhamento do consenso coletivo ⁵⁴² que era aceito pelo “grupo restrito” apreciador do evento.

⁵³⁹ “2º concerto realizado em cadeia pela Sociedade de Cultura Artística Brásilio Itiberê, de Curitiba; Associação Rio Grandense de Música, de Porto Alegre e Sociedade de Cultura Artística de Pelotas”. **Programa de Concerto Henry Jolles**. 8º Concerto da SCABI. 2011 FOLH, 1945. Curitiba. **SCABI**, 04.07.1945.

⁵⁴⁰ Pouco conhecida na história da cidade, Saza Lattes é reconhecida como uma importante mecenas das artes no Paraná. Em 1951 – ano de seu falecimento – a SCABI divulgou um programa, possivelmente entregue aos seus associados indicando ter havido intensa circulação de artistas em sua residência: “tradicionais se tornaram as recepções em casa de D. Saza depois dos festivais da SCABI. Reuniões íntimas, agradáveis [...] estendendo o concerto, aumentando as horas de música, às vezes pela madrugada adentro”. *Dor e Saudade*. SCABI. 897 FOLR, 1951. Curitiba. **SCABI**, 11.09.1951.

⁵⁴¹ SAMPAIO, *op. cit.*, 1984, p. 95.

⁵⁴² CORRADO, Omar. *Cann, hegemonia y experiencia estética: algunas reflexiones*. In: Revista Argentina de Musicología – estudos em arte e sociedade, Buenos Aires, nº 5-6, p. 17-44, 2004-2005, p. 30.

Dentre os nomes mais proeminentes da produção musical de caráter nacionalista nos repertórios analisados, destacaram-se execuções de obras de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. Villa Lobos foi o compositor mais executado dentre os brasileiros, em especial sua obra para piano, com um total de 77 interpretações, se inserindo deste modo no grupo de compositores mais executados pela SCABI (o quinto compositor mais executado nos repertórios promovidos pela instituição); Mignone teve 40 peças interpretadas, seguido de Camargo Guarnieri com 34 e Lorenzo Fernandez com 21 apresentações

⁵⁴³.

Estes compositores, com exceção de Villa-Lobos, participaram presencialmente dos programas de concerto da SCABI. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri, inclusive, ministraram conferências no Paraná sob o patrocínio da SCABI, com temáticas relacionadas à nacionalização e identidade da música genuinamente brasileira. Em artigo de periódico local, o Jornal Gazeta do Povo anunciou, em marco de 1947:

O Maestro Oscar Lorenzo Fernandez, lidima glória da música brasileira, fará a sua anunciada conferência sobre o tema: 'Música brasileira, expressão definida de um povo'. Com a sua autoridade de um dos maiores compositores brasileiros, cuja fama já ultrapassou as fronteiras da pátria e se estendeu por todo o mundo, Lorenzo Fernandez **dissertará sobre a nossa música que é a sua música e da qual é um dos mais idôneos representantes**⁵⁴⁴. (sem grifos no original)

Em setembro de 1949, o periódico *O Dia* da mesma forma, indicou:

Concerto da SCABI no Clube Concórdia – Abrindo o recital desta noite, Camargo Guarnieri fará uma palestra sob o título: 'A Minha Música' [...] Camargo Guarnieri foi aluno de composição de Lamberto Baldi e **teve como orientador da sua formação estética e musical o grande Mário de Andrade [...]** Camargo Guarnieri **ganhou também o prêmio instituído para a melhor sinfonia de caráter brasileiro [...]**. Já por três vezes visitou os Estados Unidos, onde a sua música se encontra frequentemente nos programas de concerto. Camargo Guarnieri foi considerado pela crítica norte-americana como um dos maiores compositores latino-americanos da

⁵⁴³ Outros integrantes do grupo de compositores nacionalistas aparecem com menor expressividade, tais como Hekel Tavares, Waldemar Henrique e Jayme Ovalle.

⁵⁴⁴ *Música brasileira, expressão definida de um povo*. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 27 de março de 1947. HSCABI – I70. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC

atualidade e é sem dúvida, **juntamente com Villa Lobos, uma das maiores expressões da música brasileira [...]**⁵⁴⁵. (sem grifos no original)

Verifica-se, nos trechos destacados, uma tendência em associar diretamente o compositor ao seu propósito estético e justifica-lo no plano local, e esta vinculação foi também incorporada pela SCABI durante os concertos promovidos, nas opções de intérpretes trazidos, mesmo com suas limitações financeiras. É preciso levar em conta que o círculo de intérpretes também era influenciado pelas opções estéticas em vigência, e que neste período havia intensa atividade por parte dos compositores brasileiros, que intermediavam suas obras para execuções públicas, transitavam em várias instâncias educativas e formavam musicistas nestas instituições, para a promoção de música de caráter nacionalista, nos conservatórios e nas academias de música oficiais que começavam a se estabelecer. Arnaldo Rebello por exemplo, pianista que realizaria concertos em Curitiba patrocinados pela SCABI, recebia obras dos compositores por ser entendido como um “exímio intérprete da música nacional”.

Arnaldo Rebello é reconhecido como um dos intérpretes mais abalizados da música brasileira. Para ele têm escrito especialmente alguns dos maiores compositores, como Francisco Braga, Francisco Mignone, José Siqueira, Carlos Vianna de Almeida e Oscar Lorenzo Fernandez⁵⁴⁶.

Uma estratégia estabelecida pela SCABI, visando oficializar este circuito de produção musical de caráter nacional, foi empreendida na série de concertos intitulada “Festival de Música Brasileira”. O relatório do ano de 1952 indica o interesse da instituição nesse sentido: “conforme foi estabelecido, a Sociedade vem realizando anualmente um festival direcionado exclusivamente à música brasileira”⁵⁴⁷.

Em análise aos programas de concerto e relatórios da SCABI, é possível identificar que esta realização ocorreu desde o ano de 1947, período que marca o momento de grande repercussão no debate estético entre o nacionalismo e a

⁵⁴⁵ *Concerto da SCABI no Clube Concórdia*. Periódico O DIA, Curitiba, 30 de setembro de 1949. HSCABI – II109. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

⁵⁴⁶ **Programa de Concerto Festival de música brasileira**. 314º Concerto da SCABI. 634 FOLR, 1960. Curitiba. **SCABI**, 28.10.1960.

⁵⁴⁷ *Relatório do ano de 1953*. 848 FOLR, **1953**, SCABI. 04.1954.

produção de vanguarda impulsionada pelo grupo *Música Nova*. Lista-se abaixo a relação de festivais vinculados à produção de repertório de concerto nacionalista.

1947 – Festival Lorenzo Fernandes;

1948 – Festival Panorama da Música Brasileira; ⁵⁴⁸.

1949 – Festival Camargo Guarnieri;

1950 – Festival Alceu Bocchino; ⁵⁴⁹

1951 – não foi realizado festival;

1952 – Festival Henrique Oswald;

1953 – Festival Lorenzo Fernandes

1954 – Seria realizado um Festival Villa-Lobos e/ou Francisco Mignone, entretanto a SCABI indicou em seu relatório anual de atividades que “surgiram à última hora dificuldades nos entendimentos entabulados com os maestros Villa-Lobos e Francisco Mignone” ⁵⁵⁰;

1956 – Festival Itiberês (Brasílio Itiberê, João Itiberê da Cunha e Brasília Itibere da Cunha Luz);

1957-1959 – Não foram realizados festivais;

1960 – Festival Música brasileira ⁵⁵¹;

1961 – não foi realizado festival;

1962 – Festival Ciclo evolutivo da música brasileira de piano. Conjunto de três concertos projetados para oferecer este panorama “evolutivo” da música para

⁵⁴⁸ “Programa exclusivo de música brasileira, ‘antiga’ e ‘moderna’”. **Programa de Concerto *Panorama da Música Brasileira***. 102º Concerto da SCABI. 383 FOLR, 1948. Curitiba. **SCABI**, 30.10.1948. Ao se referir à produção musical de compositores atrelados à transição do Brasil Império à República, a SCABI distinguiu-os em relação aos compositores nacionalistas “modernos”. De maneira recorrente na historiografia da música brasileira estes ainda são compreendidos nesta aura de “antiguidade” por estarem vinculados em maior ou menor grau, às escolas europeias de composição. Conforme indicado anteriormente, boa parte dos compositores vinculados ao período de transição para a República, estabeleceram contato com escolas alemãs de composição justamente por verificarem os modelos associativos da ópera italiana com a Monarquia, um modelo antigo e decadente, portanto. Qualificar os compositores brasileiros entre “os que faziam música com base em material folclórico” daqueles cujas opções estéticas estariam atreladas a um campo possível, vinculado diretamente às correntes europeias, faz com que haja um deslocamento da compreensão da obra destas personagens para um momento posterior àquele em que viveram e não produziram. Citando o exemplo de Alberto Nepomuceno: “o resultado disso é que Nepomuceno passou a ser ouvido com os ouvidos de quem ouve Villa Lobos e deseja ouvir de Nepomuceno o que ele não quis, não soube ou não pôde cantar” PEREIRA A., *op. cit.*, 2007, p. 22.

⁵⁴⁹ **Programa de Concerto *Festival Alceu Bocchino***. 148º Concerto da SCABI. 432 FOLR, 1950. Curitiba. **SCABI**, 21.06.1950.

⁵⁵⁰ *Relatório do ano de 1954*. 850 FOLR, **1954**, **SCABI**.01.1955.

⁵⁵¹ **Programa de Concerto *Festival de música brasileira***. 314º Concerto da SCABI. 634 FOLR, 1960. Curitiba. **SCABI**, 28.10.1960.

piano dos compositores brasileiros, iniciando na famosa “A Sertaneja” de Brasília Itiberê, finalizando o último concerto com Villa-Lobos e Camargo Guarnieri ⁵⁵².

1963 – Festival Francisco Mignone;

Francisco Mignone seria o último compositor, sob o tipo de evento exclusivo dedicado a um único autor, a se apresentar sob o patrocínio da SCABI, no ano de 1963. O Festival Mignone constou a apresentação de obra inédita, a *Sonata para Flauta e Piano*, cuja estreia mundial se deu em Curitiba. O Jornal Estado do Paraná publicou em agosto de 1963:

Festival Mignone hoje na Reitoria: Pacoal Carlos Magno estará presente – Hoje, quinta-feira às 21 horas, no Auditório da Universidade do Paraná, terá lugar o 350º concerto da SCABI [...] Este concerto será um Festival Mignone, com a colaboração do grande compositor brasileiro [...] ⁵⁵³.

O programa de concerto deste evento é significativo em explicar aos associados que as obras configuravam um novo momento da carreira do compositor, esta explicação pormenorizada antecipava as características musicais que deveriam ser apreendidas durante a apreciação, com peças que buscavam “única e exclusivamente o som”. Após apresentar a biografia do compositor e vinculá-lo ao panteão dos renomados compositores nacionalistas “Villa Lobos, Camargo Guarnieri e Oscar Lorenzo Fernandez”, o programa indicou que as obras do presente evento “fazem parte, na sua maioria, da nova fase artística do autor”.

[...] o compositor, deixando descansar momentaneamente a busca e pesquisa de caráter nacionalista, parte do princípio de que a música ‘é o som’. O ‘som’ dos instrumentos, das vozes, que deve ser explorado aproveitando adequada e convenientemente, de acordo com a sensibilidade do autor. Não há dúvida que se trata de uma transição experimental e, provavelmente, enriquecedora dos conhecimentos estéticos do compositor. Ouçamos estas obras procurando acompanhar os propósitos renovadores do autor ⁵⁵⁴.

⁵⁵² **Programa de Concerto** *Festival Ciclo evolutivo da música brasileira de piano*. 326º, 327º e 328º Concerto da SCABI. 656 FOLR, 1962. Curitiba. **SCABI**, 27 a 29.03.1962.

⁵⁵³ *Festival Mignone hoje na Reitoria*. Periódico ESTADO DO PARANÁ, Curitiba, 22 de agosto de 1963. HSCABI – IV60. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

⁵⁵⁴ **Programa de Concerto** *Festival Mignone*. 350º Concerto da SCABI. 672 FOLR, 1949. Curitiba. **SCABI**, 22.08.1963.

A estreia da peça indicada fazia uso da técnica dodecafônica, experienciada pelo grupo *Música Viva* com Koellreutter desde a década de 1940. Apesar desta característica, entretanto, a obra de Mignone conservaria traços diretamente veiculados pelo nacionalismo no trato do material musical ⁵⁵⁵. As experiências com música de vanguarda, via SCABI, estariam circunscritas a pequenas “concessões” conferidas apenas aos compositores consagrados, em especial quando estes se encontravam, “não há dúvidas”, em fase de “transição experimental enriquecedora para os conhecimentos estéticos do compositor” ⁵⁵⁶.

Os Festivais de Música Brasileira, realizados pela SCABI, tinham objetivo de demarcar simbolicamente o repertório de música nacional no espaço artístico curitibano, especificando um evento exclusivo para sua disseminação. Como os repertórios convencionais dos intérpretes eram variáveis, e podiam ou não contar com a inclusão de obras de caráter nacionalista, estes festivais conseguiam captar em essência, a proposta de incorporação exclusiva de obras musicais de compositores associados ao espírito nacional, em evento promovido pela SCABI.

Ao se analisar a recorrência de compositores de vanguarda no período estudado, o número de 54 execuções demonstra, em certa medida, a falta de interesse da SCABI em oferecer concertos com esta temática. Ao levar em consideração o repertório do século XX oferecido pela entidade, é possível indicar que parte do que foi apresentado estaria relacionado à execução de obras por intérpretes e compositores conterrâneos, especialmente em fins da década de 1950 e início de 1960, a exemplo de peças de Hindemith que seriam executadas em 1959 ⁵⁵⁷ e no encerramento da temporada de 1961, por instrumentistas alemães ⁵⁵⁸. Outros compositores, como Arthur Honegger também tiveram obra apresentada na cidade, em 1957 ⁵⁵⁹, além de Samuel Barber ⁵⁶⁰.

⁵⁵⁵ BARRENECHEA, Sérgio Azra. *A música para flauta de Francisco Mignone*. In: XIII Congresso da ANPPOM, **Anais**. Belo Horizonte, 2001, p. 501-508, p. 503.

⁵⁵⁶ **Programa de Concerto Festival Mignone**. 350º Concerto da SCABI. 672 FOLR, 1949. Curitiba. **SCABI**, 22.08.1963.

⁵⁵⁷ Pequena música de câmara Op. 24 n.º2. **Programa de Concerto Quinteto de sopros alemão**. 289º Concerto da SCABI. 605 FOLR, 1959. Curitiba. **SCABI**, 09.04.1959.

⁵⁵⁸ Sonata para oboé e piano de 1938. **Programa de Concerto George Merwein – oboísta alemão**. 315º Concerto da SCABI. 635 FOLR, 1961. Curitiba. **SCABI**, 07.11.1961.

⁵⁵⁹ Concerto de câmara para flauta e corne inglês. **Programa de Concerto Collegium Musicum Helveticum**. 263º Concerto da SCABI. 572 FOLR, 1957. Curitiba. **SCABI**, 05.09.1957.

⁵⁶⁰ *Summer Music* para quinteto de sopros. **Programa de Concerto Quinteto de sopros de Nova Iorque**. 250º Concerto da SCABI. 553 FOLR, 1956. Curitiba. **SCABI**, 13.09.1956.

A música de vanguarda seria pouco disseminada nos concertos da SCABI, e neste sentido, o depoimento de Henrique Morozowicz pode demonstrar como o debate, e mesmo a divulgação deste repertório era evitada. Ao lembrar sobre seu período de estudos na EMBAP, pouco antes de decidir se estabelecer em São Paulo, descreveu a ocasião em que assistiu a uma palestra realizada por Koellreutter em Curitiba. Este evento foi realizado em maio de 1950, no salão do Clube Inter Americano ⁵⁶¹, período, conforme indicado anteriormente, marcado pela efervescência das atividades do compositor alemão em relação à vanguarda musical, meses antes, portanto, de Camargo Guarnieri divulgar sua Carta Aberta.

A partir do detalhamento das memórias de Henrique Morozowicz, é possível verificar que a conferência não teve a amplitude almejada, pelo menos em relação ao público que a SCABI costumava arrematar aos seus concertos.

O prof. Koellreutter é um homem muito ativo e veio nos visitar com uma mensagem inovadora, com uma “aura” de modernidade. Veio a Curitiba a convite do Prof. Fernando [Corrêa de] Azevedo [...]. Então, no dia da palestra, fui eu lá e, para minha surpresa, havia só umas poucas pessoas. [...]. Aí, dona Saza Lattes, [tia do físico Cesar Lattes] que era uma grande patronesse das artes em Curitiba, salvou a situação: “visto que estamos assim, eu convido todos para o meu apartamento, para que possamos ouvi-lo em um ambiente mais agradável”. [...] Koellreutter fez sua palestra como se fosse para 50 pessoas. Ele tem uma personalidade impositiva; fiquei impressionado com sua figura de erudito musical. Assim quando terminei o curso na [Escola de Música e] Belas Artes [do Paraná], foi meio natural ir para São Paulo, porque você ia ou para o Rio ou para São Paulo. Eu não tinha ligação com o Rio ⁵⁶².

A repercussão posterior sobre a publicação da Carta Aberta de Camargo Guarnieri, em fins daquele ano, seria abordada pelo compositor paranaense. Houve impacto negativo, ao que tudo indica, no seu círculo de convívio musical, à época aluno da EMBAP, frequentador e músico que se apresentava na SCABI.

A Carta Aberta de Camargo Guarnieri me encontrou ainda em Curitiba, depois de eu ter ouvido Koellreutter. Naquele tempo, eu e meus colegas, consideramos aquele fato como algo horroroso, de mau gosto, um atentado contra a liberdade intelectual e estética. [...] Hoje, é claro, eu veria as coisas sob uma outra ótica. Mas, quando a gente é jovem, tem a inocência de acreditar nos julgamentos instantâneos ⁵⁶³.

⁵⁶¹ 146º Concerto-conferência da SCABI. SAMPAIO, *op. cit.*, 1984, p. 122.

⁵⁶² BRASIL, José. *Henrique de Curitiba Morozowicz: Música para canto solo, arquivo pessoal e historiografia*. Curitiba, 216f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013, p. 18.

⁵⁶³ PROSSER, *op. cit.*, 2004a, p. 195.

Os eventos de música de vanguarda em Curitiba, no período analisado, levando em consideração os concertos promovidos pela SCABI, eram exceção à regra. Parte expressiva dos compositores apresentados estava relacionada, ao menos nas obras executadas, a uma apreciação que permitia a manutenção da compreensibilidade tradicional por parte da plateia, sem maiores críticas, ou seja, não havia rupturas definitivas com o sistema musical estabelecido e conhecido por parte dos ouvintes.

Um concerto patrocinado pela SCABI, em especial, chama a atenção na relação de obras executadas com produção voltada à música de vanguarda. O concerto de número 54, realizado em junho de 1947 contou com uma apresentação para duo de piano e flauta ⁵⁶⁴, realizado no Salão do Clube Concórdia para associados da instituição. O repertório contou com peças de Guerra Peixe (Peça pra dois minutos, de 1947), Cláudio Santoro (prelúdio nº 2, de 1947), Koellreutter (Sonata, de 1939) e Arthur Honegger (*Danse de LaChèvre*), e no programa de concerto seguinte consta a única menção direta feita pela SCABI, durante o período analisado, sobre a música de vanguarda.

Esteban Eisler, grande flautista argentino, foi apresentado à plateia de Curitiba no último concerto da SCABI, em que fez uma apresentação de música **ultramoderna**, da qual é ardente apaixonado e defensor propagandista ⁵⁶⁵. (sem grifos no original)

A partir do relato, é possível apreender que o próprio intérprete, propagandista da música de vanguarda, trazia em seu repertório obras inseridas neste contexto estético. Na continuidade da nota, as informações indicam que o músico realizaria novo concerto com a instituição, após aceitar o convite para permanecer em Curitiba por mais uma semana, “para tocar o concerto de Mozart [para flauta e orquestra] no presente recital. É um artista finíssimo e compositor de vanguarda em sua pátria”.

Esta apresentação, além da posterior execução de obras de Mignone “em fase de experimentação” configurariam os dois únicos eventos realizados pela

⁵⁶⁴ **Programa de Concerto** *Esteban Eisler e Dario Sorin*. 54º Concerto da SCABI. 368 FOLR, 1947. Curitiba. **SCABI**, 26.06.1947.

⁵⁶⁵ **Programa de Concerto** *V Concerto Sinfônico popular*. 56º Concerto da SCABI. 1963 FOLH, 1947. Curitiba. **SCABI**, 05.07.1947.

SCABI, que informaram abertamente a existência de obras do repertório de vanguarda no período analisado. Do mesmo modo, há indicação que reafirma o interesse da instituição no repertório da tradição canônica: após oferecer um concerto de obras de vanguarda, o concertista seria convidado a executar repertório do século XVIII com a orquestra da SCABI ⁵⁶⁶, completamente destoante, portanto, quando comparado às obras de vanguarda executadas no evento anterior.

4.2.2 A formação do cânone pedagógico via SCABI

A questão da interpretação musical, criticada por Mário de Andrade no momento em que visava à formação de um verdadeiro intérprete para a música nacional, que deixasse os vícios carregados da tradição europeia, demarca historicamente característica pontual quanto ao exercício da disseminação musical, muitas vezes negligenciada pela musicologia: o desenvolvimento de repertórios musicais requer intérpretes capacitados para tal função. O autor criticava os musicistas reprodutores das práticas interpretativas oriundas do século XIX e seus respectivos excessos virtuosísticos que buscavam, por meio de interpretações exageradas, “conquistar os aplausos fáceis do público das salas de concerto” ⁵⁶⁷.

O projeto nacionalista, divulgado por Mário de Andrade, previa o amadurecimento técnico e a aquisição de nova postura estética a ser assumida pelo intérprete, como crítica ao virtuosismo técnico associado à escola romântica de execução musical. Esta nova postura se daria mediante uma execução contida, cerebral, que estivesse voltada à reprodução da música sem alteração de sua estrutura e de suas características. Apesar de os compositores brasileiros do período não elaborarem métodos de ensino voltados à preparação dos alunos para as preocupações nacionalistas, o contato direto destes com intérpretes do Rio de Janeiro e São Paulo, possibilitou uma maior disseminação destas obras nas salas de concerto em diferentes regiões.

⁵⁶⁶ Concerto em sol maior para flauta e orquestra de W. A. Mozart. **Programa de Concerto V Concerto Sinfônico popular**. 56º Concerto da SCABI. 1963 FOLH, 1947. Curitiba. **SCABI**, 05.07.1947.

⁵⁶⁷ CONTIER, *op. cit.*, 1988, p. 78.

É preciso levar em conta que não havia de maneira detalhada, no Brasil entre as décadas de 1940 e 1950, uma escola bem definida no tocante à execução da música de vanguarda, o que também prejudica significativamente a disseminação em maior escala deste tipo de repertório específico. Em oposição à execução de músicas a partir do século XVIII, que se vale de um código amplamente compartilhado por compositores, instrumentistas e ouvintes, o intérprete do repertório de vanguarda tem de transitar por uma “multiplicidade de poéticas especialmente quando adentra no repertório dos séculos XX e XXI, e de imprimir variados graus e ordens de interferência na configuração sonora da obra, de acordo com a liberdade que esta lhe oferecer” ⁵⁶⁸.

A interpretação e o amadurecimento das obras oferecidas, também são questões importantes na análise dos programas de concerto. A SCABI seria uma das principais responsáveis pelo movimento de criação de uma escola oficial de ensino superior de música, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, buscando estabelecer, nesse sentido, uma dinâmica que contribuiria para a formação musical dos intérpretes locais, em um processo de incremento da técnica dos futuros profissionais. Nesse sentido a SCABI, por ser a entidade com maior representatividade na disseminação de repertório de concerto em Curitiba, teria funcionado como um centro de atualização na formação dos intérpretes, como indicou o compositor Henrique Morozowicz, concertista revelado pela SCABI. Ao analisar o período em que estudava com Renne Devrainne Frank, professora da EMBAP e concertista da SCABI, indicou que, entre os anos de 1946 e 1953:

“[...] ela organizava mensalmente, audições com seus alunos para que praticassem tocar em público e estudassem com maior entusiasmo. Organizava, com os alunos mais dotados, práticas de leitura à 1ª vista e piano a quatro mãos, para conhecer sinfonias, quartetos e outras grandes obras através das transcrições. E, além disso, nas vésperas dos principais concertos que aconteciam em Curitiba, reunia os alunos para comentar e analisar as obras que seriam ouvidas” ⁵⁶⁹.

Do mesmo modo, o jovem aluno indicaria que a proposta pedagógica de piano na EMBAP, estava circunscrita ao repertório de estudo composto pela tríade

⁵⁶⁸ ZAMITH, Alexandre. *Um olhar sobre a performance musical a partir do pensamento de Paul Zumthor*. In: Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM). Salvador (Bahia), setembro de 2008, p. 512-516, p. 512.

⁵⁶⁹ BRASIL, *op. cit.*, 2013, p. 15.

Bach-Beethoven-Brahms. Entretanto, pelo fato de Henrique Morozowicz estar na classe de piano de uma professora francesa, com formação na *École Normale de Paris*, este repertório incluía também algumas obras de Debussy e Ravel, “onde terminava a grande música” ⁵⁷⁰. Deste modo é possível apreender que, para além da tríade de compositores representativos para o ensino instrumental, mesmo quando da inclusão de obras de outros compositores, estes mantinham alinhamento estético associado às demandas musicais do século XIX, não havendo, portanto, rupturas diretas relacionadas às vanguardas musicais.

Os anos iniciais da SCABI demonstram a realização de recitais de canto e piano, duos menos expressivos, bailados, eventos de menor envergadura artística que indicam um início de atividades ainda se consolidando, naturalmente pela inserção na rede de concertos, àquela altura incipiente. Do total do repertório executado no primeiro ano, tem-se 89 obras curtas ou em um movimento apenas – canções, pequenas peças para piano, estudos breves – e apenas duas peças em uma proposta de maior fôlego, uma delas uma sonata para piano em quatro movimentos de Chopin ⁵⁷¹.

Gradativamente, este processo seria otimizado em função de novos intérpretes, novos eventos, bem como do estabelecimento de novos organismos musicais e propostas educativas. O caso da orquestra sinfônica da SCABI é emblemático neste sentido: saber as normas de civilidade para apreciar adequadamente o concerto se tornaria ferramenta importante no processo de formação da plateia ⁵⁷². O Festival com obras de Lorenzo Fernandez, em 1947, também apresentou esta mesma dinâmica, traduzida nos programas de concerto. Para a apreciação “adequada” do ciclo das três suítes brasileiras e do trio brasileiro – obras de três movimentos – a diretoria da SCABI lançaria nota explicativa, solicitando “ao público a fineza de não aplaudir no fim dos movimentos, para que cada suíte e o Trio Brasileiro possam ser executados até o fim sem interrupção” ⁵⁷³.

⁵⁷⁰ PROSSER, *op. cit.*, 2004a, p. 195.

⁵⁷¹ **Programa de Concerto** 4º concerto para a juventude. 14º Concerto da SCABI. 330 FOLR, 1945. Curitiba. **SCABI**, 07.08.1945.

⁵⁷² Sobre as Sete normas de conduta, o heptálogo da SCABI, ver MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, anexo 15.

⁵⁷³ **Programa de Concerto** Concerto de obras de Lorenzo Fernandez. 49º Concerto da SCABI. 377 FOLR, 1947. Curitiba. **SCABI**, 29.03.1947.

Além do desenvolvimento de ferramentas para uma adequada apreciação das obras, e para que não houvesse incômodo ao intérprete durante a execução, um evento deste porte, que contava, inclusive, com a “presença do ilustre compositor nacional”, requeria cuidados ainda maiores para que a plateia fosse bem avaliada, e como consequência, a própria instituição. De todo modo, a SCABI procurou dar condições para que a plateia continuasse praticando: o crescimento do número de execuções de obras de maior envergadura por parte do intérprete foi sentida nos anos seguintes. Apesar de as peças curtas formarem a grande maioria do repertório, a média de obras com três ou mais movimentos aumentou consideravelmente para vinte peças/ano.

Apesar de ser parte integrante de uma estrutura maior no processo de desenvolvimento do repertório, o corpo docente da EMBAP, que contava com associados e músicos vinculados à própria SCABI, inegavelmente contribuiu para o amadurecimento de novos repertórios e novas propostas para a instituição promotora de concertos, em termos de material humano. Basta, para tanto, analisar repertório de alguns intérpretes da série valores novos. Henrique Morozowicz, por exemplo, realizou concerto em 1948 em que constam, exclusivamente, obras de um único movimento: minuetos e peças leves. Um ano e meio depois seu ingresso na EMBAP, em 1950, o jovem pianista estaria estreando o Concerto para piano e orquestra n°1 de Beethoven, junto à orquestra da SCABI ⁵⁷⁴, um significativo salto qualitativo em termos de execução musical e repertório.

A qualidade das contratações com intérpretes de maior circulação no cenário nacional e internacional, seria, do mesmo modo, necessária para a consolidação de repertórios mais ousados e pedagógicos para o público, tais como Ciclos das sonatas de Beethoven ⁵⁷⁵, Ciclo das obras completas de Schubert para piano ⁵⁷⁶, Festivais temáticos de compositores canônicos internacionais ⁵⁷⁷ e nacionais ⁵⁷⁸.

⁵⁷⁴ **Programa de Concerto** *Concerto sinfônico pela Orquestra Sinfônica da SCABI*. 155° Concerto da SCABI. 444 FOLR, 1950. Curitiba. **SCABI**, 20.10.1950.

⁵⁷⁵ **Programa de Concerto** *Ciclo das sonatas de Beethoven*. 60 ao 62° Concerto da SCABI. 364 FOLR, 1947, Curitiba. **SCABI**, 09, 11 e 13.08.1947.

⁵⁷⁶ **Programa de Concerto** *Ciclo integral da obra pianística de Schubert*. 116° ao 120° Concerto da SCABI. 1927 FOLH, 1949. Curitiba. **SCABI**, 21 a 30.06.1949.

⁵⁷⁷ **Programa de Concerto** *Festival Bach Mozart*. 262° Concerto da SCABI. 571 FOLR, 1957. Curitiba. **SCABI**, 19.08.1957.

⁵⁷⁸ **Programa de Concerto** *Festival Henrique Oswald*. 197 e 198° Concerto da SCABI. 485 FOLR, 1952, Curitiba. **SCABI**, 05 e 06.11.1952.

Após o encerramento das atividades da orquestra sinfônica da SCABI, por inviabilidade financeira, verifica-se a atuação da instituição no sentido de manter com alguma periodicidade, apresentações de conjuntos de maior porte, após 1950, sustentando, em partes, uma estrutura de repertório com obras de maior fôlego.

Este amadurecimento dos repertórios se faz sentir, em especial, a partir dos últimos anos da década de 1940. Em 1948, Fernando Corrêa de Azevedo indicaria a Curt Lange, que a SCABI iniciava um novo momento por meio de parcerias estabelecidas na promoção de concertos.

Ficamos nesse ano com pouca liberdade e pequena possibilidade de contratar artistas diretamente, pois firmamos contrato com a Sociedade Artística Internacional, representante dos concertos Daniel e Columbia, e da qual é presidente o senhor José Siqueira, para o fornecimento de artistas na presente temporada. Isso nos permitirá trazer grandes artistas a Curitiba por preço razoável, mas quase nos impede de contratar outros artistas⁵⁷⁹.

A informação demonstra o interesse da SCABI em se inserir no projeto maior de circulação de “grandes artistas” internacionais, com representatividade e com o peso de uma tradição musical consolidada. Esta inserção é confirmada por Fernando Corrêa de Azevedo, em 1950, ao informar ao seu interlocutor que as atividades da SCABI estariam sendo desenvolvidas “em ritmo crescente [...], temos realizado vários concertos ao ano, com os maiores artistas nacionais e estrangeiros que têm visitado o Brasil”⁵⁸⁰.

Após desenvolver estratégias de inserção no circuito nacional de concertos, a SCABI passou a distinguir a quantidade de intérpretes nacionais e internacionais em seus relatórios financeiros, demonstrando interesse em manter certo “equilíbrio” em suas contratações. Gradativamente, as primeiras temporadas de concerto, que eram realizadas exclusivamente com intérpretes nacionais, passaram a contar com conjuntos e musicistas internacionais.

1952 – 34 apresentações (26 brasileiros – 14 paranaenses – e 8 estrangeiros); **1953** – 15 apresentações (9 brasileiros – 2 paranaenses – e 6 estrangeiros); **1954** – 20 artistas (10 brasileiros, 4 paranaenses e 6 estrangeiros); **1955** – 11 apresentações (7 brasileiros – 2 paranaenses – e 4 estrangeiros); **1956** – 14 apresentações (5 brasileiros – 1 paranaenses – e 9

⁵⁷⁹ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 23.mar.1948, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵⁸⁰ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 25.fev.1950, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

estrangeiros); **1957** – 14 apresentações (5 brasileiros – 1 paranaense – e 9 estrangeiros); **1958** – 18 apresentações (9 brasileiros e 9 estrangeiros); 1959 – 16 apresentações (9 brasileiros e 7 estrangeiros); **1960** – 13 apresentações (5 brasileiros e 8 estrangeiros); **1961** – 10 apresentações (4 brasileiros e 6 estrangeiros); **1962** – 14 apresentações (10 brasileiros – 4 estrangeiros).⁵⁸¹

É importante lembrar que os relatórios, assim como os programas de concerto, caracterizavam o conjunto de materiais compartilhados pela SCABI entre a intelectualidade e entre os interlocutores culturais de outras regiões, demonstrativo das realizações da instituição e demarcação do lugar desta no âmbito cultural. “logo que saia nosso relatório da Sociedade [de Cultura Artística], enviar-lhe-ei” diria Fernando Corrêa de Azevedo em correspondência de 1952⁵⁸², ou ainda “junto envio mais um exemplar do relatório de 1947/48 [...] creio que o de 1945/46 o amigo tem em seu poder, no correr desse ano enviar-lhe-ei o de 1949”⁵⁸³.

Apesar de as peças curtas não terem sido erradicadas, inclusive houve a manutenção destas no repertório, durante alguns anos foram significativamente relativizadas, em especial entre durante a década de 1950. O incremento das obras mais extensas é indicativo de que a SCABI buscou orientar sua atuação e abrangência, levando em consideração alguns aspectos para o desenvolvimento das práticas musicais até então vivenciadas: o fomento à manutenção de organismos musicais na cidade, a intermediação para a contratação de instrumentistas de maior relevo no cenário musical, o estabelecimento de estratégias de formação musical e educação da plateia, e do mesmo modo a constituição, em Curitiba, de uma realidade de concertos mais efetiva, tal qual outros polos brasileiros.

Além das características propriamente musicais, a pedagogia do cânone se dá pela perpetuação de repertórios estabelecidos, que não é exclusiva da execução musical, mas também dos diversificados meios de propagação da música. A atividade de Curt Lange na publicação dos volumes de seu Boletim Latino

⁵⁸¹ In: Relatórios financeiros da SCABI entre os anos de 1952-1962. A já mencionada valorização do dólar teria sido responsável pela diminuição do número de eventos a partir de 1955: “apresentou, comparativamente aos anos anteriores, uma sensível diminuição no número de concertos realizados, o que foi motivado pela elevação dos cachês dos artistas, em especial dos estrangeiros, de vez que, exigindo os mesmos, pagamento em dólares, veio a desvalorização monetária do nosso dinheiro, a incidir nesses cachês”. *Relatório da Diretoria – período de março de 1956 a setembro de 1960*. 857 FOLR, 1952, Curitiba. **SCABI**, 22.09.1960.

⁵⁸² AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 21.jan.1952, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵⁸³ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 12.mar.1950, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

Americano de Música, encontrou em Fernando Corrêa de Azevedo interlocutor importante para a disseminação deste material na cidade. O periódico buscava incentivar a cooperação entre músicos e musicólogos do continente americano, e fomentar a divulgação de artigos e partituras relacionados à música latino-americana, e do mesmo modo criar uma rede de colaboração entre musicólogos e compositores dos diversos países do continente, fomentando o estudo e pesquisas relacionadas às questões musicais americanas ⁵⁸⁴.

Apesar do entusiasmo do seu idealizador, em conectar a América Latina sob um viés de pesquisas e debates, as contribuições dos músicos e pesquisadores focaram, em linhas gerais, nas pesquisas musicológicas em âmbito nacional, direcionadas ao resgate do folclore e sua utilização na música de concerto, instrumentos musicais específicos de regiões ou ainda homenagens a compositores e musicológicos relevantes. Nas contribuições do sexto volume, conforme se viu, dedicado ao Brasil, constam textos de Villa-Lobos (Lorenzo Fernandes), Brasília Itiberê (Ernesto Nazareth na música brasileira), Arnaldo Estrella (a música de câmara no Brasil) Lorenzo Fernandez (a contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira), e no suplemento musical, obras de vários compositores vinculados ao nacionalismo. "O nacionalismo e o folclore formaram o eixo temático predominante da edição nacional do Boletim, bem como a exaltação dos compositores nacionalistas" ⁵⁸⁵.

Conforme verificado, Curt Lange estabeleceu contato com Fernando Corrêa de Azevedo, e a partir da confecção deste sexto volume do Boletim, a intermediação do presidente da SCABI seria fundamental na disseminação deste em Curitiba. A primeira menção ao Boletim na correspondência enviada pelo presidente da SCABI é salutar no contexto atribuído aos propósitos do nacionalismo. "Recebi o volume VI do boletim e cumprimento-o pelo excelente trabalho realizado. Está magnifico e o

⁵⁸⁴ Este foi um dos mais importantes projetos da sua carreira musicológica, pois [...] a proposta deste periódico era totalmente nova dentro da musicologia do nosso continente, o que resultou na sua posição de destaque entre as revistas especializadas em música na América. MOYA, *op. cit.*, 2014, p. 99.

⁵⁸⁵ Curt Lange anunciaria no prólogo do Volume VI do Boletim, a atividade do grupo *Música Viva*, causando certo desconforto nos nacionalistas, dentre estes em Villa-Lobos, que pretendia censurar a divulgação, e embora o grupo estivesse vivendo um momento de dinamismo de criação musical, Koellreutter e seus discípulos não tiveram representatividade efetiva no Boletim, contando apenas com duas partituras no complemento musical. *Ibid.*, p. 100; 115; 122.

amigo tornou-se merecedor dos maiores encômios, um verdadeiro incentivo para a produção nacional”⁵⁸⁶.

Mais uma iniciativa no campo da produção nacional, conforme indicaria Fernando Corrêa de Azevedo, que precisava ser divulgada, e nesse sentido, o presidente da SCABI manteria contato recorrente com o musicólogo, intermediando encomendas do periódico em questão. Inicialmente, fazia os depósitos pessoalmente, “vendendo os volumes a Cr\$200,00 com os suplementos. Logo que tiver vendido todos, enviarei o dinheiro ao snr. Luis Piccardo, conforme sua indicação”⁵⁸⁷. Após verificar a complexidade desse processo, sugeriu que Curt Lange criasse pontos de representação na cidade, e apesar do encarecimento do material a partir desta parceria, a tramitação se mostrava válida “pela comodidade que proporciona”. Aqui o interlocutor pediu que negociasse tanto o Boletim Latino Americano de Música, quanto a Revista de *Estudios Musicales*.

Creio que tenho uma outra ideia melhor para o caso da representação [...] Trata-se do snr. Jorge Frank, estabelecido em uma casa de músicas e livros na principal rua da cidade [...] a sua casa comercial é especializada em revistas estrangeiras e músicos. Creio que ele tomará o maior interesse [...]

⁵⁸⁸

Na conclusão posterior desta negociação, o presidente da SCABI indicaria os acertos finais para o estabelecimento da parceria e os divulgadores dos periódicos.

As assinaturas serão em número de quatro a saber: Biblioteca Pública do Colégio Estadual do Paraná, Biblioteca do Instituto de Educação, Escola de Música e Belas Artes do Paraná e Edgard Chalbaud Sampaio [vice presidente da SCABI]. A Biblioteca da Sociedade Artística foi fundida com a da Escola de Música e Belas Artes do Paraná⁵⁸⁹.

Fernando Corrêa de Azevedo assumiu, junto a Curt Lange, a proposta de disponibilizar o periódico oferecido pelo musicólogo por identificar nele “verdadeiro

⁵⁸⁶ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 14.nov.1947, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵⁸⁷ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 12.mai.1949, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵⁸⁸ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 12.dez.1950, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵⁸⁹ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 07.jul.1953, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais

incentivo para a produção nacional”, um projeto ideológico de música que era fomentado pela instituição dirigida por ele. Sua distribuição se daria por meio da livraria de um dos membros atuantes na SCABI, local frequentado pelo meio musical e intelectual da cidade: “Jorge Frank é, além do mais, diretor administrativo da nossa orquestra sinfônica, flautista da orquestra e professor da cadeira de flauta na Escola de Música [EMBAP]”⁵⁹⁰.

Para a concretude de um projeto ampla aceitação e inclusão do repertório em um dado contexto, a execução musical por si só não estabelece sua integração ao cânone, é preciso que a cultura musical assegure sua autoridade, estabelecida por uma crítica musical e pelo desenvolvimento de ferramentas que garantam sua cidadania⁵⁹¹. Apesar de não ser possível precisar o impacto que o Tomo VI, dedicado à produção da música de concerto nacional, tenha causado em termos reais, ele foi entendido pelo presidente da SCABI como um relevante disseminador da produção musical nacional, dotado, portanto, das mesmas funções pedagógicas que os “Festivais de Música Brasileira” criados pela instituição.

Em confirmação à realidade apresentada pela análise dos programas de concerto da SCABI, pesquisas semelhantes⁵⁹² corroboram a ideia sobre a programação na música de concerto ser caracterizada pela concentração em grande quantidade, de compositores que estabeleceram sua atividade criativa durante o século XIX e princípios do XX, e como consequência, uma estética baseada no repertório clássico romântico com incursões pontuais nas primeiras vanguardas. Em Curitiba, este cenário se faz presente, com a adesão das especificidades inerentes ao contexto cultural vivenciado neste período, relacionadas à inclusão e disseminação constante de repertório de compositores brasileiros de cunho nacionalista, em um momento de franco debate entre correntes estéticas no Brasil.

Apesar de não ter se colocado em oposição direta aos “repertórios supermodernos”, conforme denominação indicada pela própria instituição, a SCABI se posicionou ideologicamente ao optar pela permanência e ampliação dos repertórios vinculados à estética nacionalista. Ao incorporar o discurso e se vincular ao movimento da intelectualidade engajada no projeto de uma escola nacional de

⁵⁹⁰ AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 12.dez.1950, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

⁵⁹¹ WEBER, *op. cit.*, 1999, p. 349.

⁵⁹² MARIN, *op. cit.*, 2013.

produção de música de concerto, os membros diretivos da SCABI passaram a fomentar um tipo específico de repertório, no intuito de estabelecê-lo e justificá-lo. Para além da tradição romântica dos repertórios dos séculos XVIII e XIX, cabia a ela contribuir para a efetivação de um projeto nacionalista no campo da música de concerto, por meio da ampla disseminação de compositores e intérpretes atrelados ao movimento, no intuito de caracterizar o cenário da música disseminada na cidade de Curitiba.

Por meio das estratégias estabelecidas pela SCABI, seja na ampliação de sua participação na rede nacional e internacional de concertos, no alargamento de suas parcerias com intérpretes qualificados, ou ainda no engajamento com a intelectualidade ativa nas discussões em torno do nacionalismo musical brasileiro, a instituição foi a grande responsável pelo movimento inicial de formação de um repertório canônico da tradição musical dos séculos XVIII e XIX. As diferentes frentes de atuação da SCABI buscaram contribuir para a ampliação de sua atuação na cidade, e do mesmo modo, para a definição de uma proposta musical calcada, em certa medida, na ampliação do repertório vinculado ao movimento de disseminação da estética nacionalista. Apesar da carga ideológica da tradição musical canônica, a produção da SCABI aponta para propostas de incorporação deste modelo estético nacionalista como tentativa, inclusive, de superação do modelo tradicionalizante europeu, amplamente questionado no Brasil do período, quer pelos nacionalistas, quer pelos vanguardistas.

O cânone indica, em última instância, a maneira em que, por meio da história, se cristalizam valores que o identificam à cultura do grupo que representa, constituindo um imaginário de coesão e identidade, um lugar no qual se articulam individualidade e consenso coletivo. Ao tentar ampliar a tradição de repertório constituído, a SCABI procurou estabelecer um novo modelo a ser assimilado, aceito e perpetuado na sociedade local. Sua atividade, apesar de não excluir o repertório da tradição musical europeia, tencionou incluir a estética musical nacionalista, com vias de conferir autenticidade a este repertório na cidade, participando assim do debate que cercava o período, em especial nos últimos anos da década de 1940, sobre o nacionalismo como fonte para a produção de música de concerto.

4.2.3 O folclore na produção de Fernando Corrêa de Azevedo

As proposições de Mário de Andrade em seu Ensaio sobre a Música Brasileira, sobre uma produção musical nacional que levasse em conta os aspectos constitutivos da cultura brasileira, em associação às atividades de musicólogos tais como Renato Almeida e a “sacralização do [compositor] nacional no âmbito da história” ⁵⁹³, aliado ao trabalho da crítica musical engajada de Andrade Muricy e Mário de Andrade, mais o desenvolvimento do campo musicológico em Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, são elementos constitutivos de um projeto de criação de repertório canônico, de tal modo aceito, que seria emulado de maneira recorrente pelos compositores. As reflexões deste contexto constituíram o pilar no qual toda uma proposta musical voltada ao nacional se impôs, revelado na importância do estudo folclórico e da pesquisa musical na constituição de uma base fundamental, sobre a qual compositores teriam elementos para elaborar este repertório musical de estética nacionalista.

A valorização da cultura popular encabeçada pelas gerações do movimento folclórico brasileiro, contou com personagens dentre os quais se destacaram Mário de Andrade, Câmara Cascudo (1898-1986), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em um processo que tencionou acessar um repertório de nacionalidade, por meio de um trabalho de proteção da diversidade e riqueza das tradições populares nacionais, utilizando-se para tanto de instituições específicas. O cenário da produção das décadas de 1940 e 1950 reivindicou a estas entidades condições institucionais de pesquisa, preservação e promoção do folclore e da cultura popular nacional ⁵⁹⁴. Para os intelectuais engajados no movimento de pesquisa folclórica, o conjunto das expressões e manifestações artísticas populares guardava consigo as características essenciais da nacionalidade, que deveriam ser oferecidas enquanto matéria-prima para uma elaboração artística de fomento ao nacional ⁵⁹⁵.

⁵⁹³ CONTIER, *op. cit.*, 1988, p. 193.

⁵⁹⁴ É importante mencionar que o “nacional” ambicionado pelas pesquisas folclóricas realizadas pelos intelectuais brasileiros, foi elaborado com base em um recorte das manifestações oriundas de regiões tais como Minas Gerais, regiões do Norte e Nordeste brasileiros, além do Rio de Janeiro e São Paulo. Desta maneira, alerta-se que parte significativa das manifestações culturais do país acabou excluída desta “construção de brasilidade”.

⁵⁹⁵ ALVES, Elder M. *O Movimento Folclórico Brasileiro: guerras intelectuais e militância cultural entre os anos 50 e 60*. In: *Desigualdades & Diversidade*, Rio de Janeiro, n.12, jan/dez.2013, p.131-152, p. 138.

Neste ponto, faz-se importante mencionar o trabalho de Fernando Corrêa de Azevedo como folclorista e docente da cadeira de Folclore. Já se apresentou, anteriormente, o vasto campo de atuação deste administrador cultural para além das atividades da SCABI ⁵⁹⁶, entretanto até o presente momento não existem estudos aprofundados sobre esta personagem no campo da produção cultural e intelectual paranaense. Além de sua atuação na Escola de Música e Belas Artes, foi também Diretor da *Seção de Folclore* do Instituto de Pesquisa da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Paraná, assim como um dos responsáveis pelo estabelecimento da Comissão Paranaense de Folclore, fundada em 1948 ⁵⁹⁷.

A relação de Fernando Corrêa de Azevedo com estudos folclóricos é ampla, foi um dos responsáveis pela publicação de artigos sobre o folclore paranaense em jornais e revistas, como seria o caso da Revista Brasileira de Folclore, O Boletim da SEC-PR, o Anuário da Faculdade de Filosofia da UCP e o Boletim da Comissão Nacional de Folclore ⁵⁹⁸. Do mesmo modo seria responsável pela criação, na Escola de Música e Belas Artes, do Museu do Folclore, e suas pesquisas e materiais coletados estão hoje alocados no acervo do Museu de Arqueologia e Arte Popular de Paranaguá.

Ao fim da década de 1940, foi estabelecida no Brasil uma rede de pesquisadores em torno da temática sobre o folclore, e em 1948, a Comissão Nacional de Folclore iniciou movimento de desmembramento das atividades por meio da fundação de comissões estaduais. No estabelecimento da Comissão Paranaense de Folclore em 1948, personalidades e entidades marcaram presença sob a perspectiva das propostas de estudos acerca da temática, congregando instituições artísticas e de ensino da cidade, dentre as quais figuraram a Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, representada pelo seu presidente.

Em 1951 foi lançado o Boletim da Comissão Paranaense de Folclore, como estratégia de divulgação dos trabalhos realizados. Renato Almeida, representante da Comissão Nacional de Folclore indicaria que àquela altura, Curitiba precisava de um centro de estudos sobre o assunto, certo dos bons resultados que seriam oferecidos à comunidade. Solicitava ainda que os folcloristas do Paraná fizessem do boletim o

⁵⁹⁶ MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 43-46.

⁵⁹⁷ PROSSER, *op. cit.*, 2001, p. 191.

⁵⁹⁸ AZEVEDO, Fernando Corrêa de. In: Dicionário histórico-biográfico do Estado do Paraná. Curitiba: Editora Livraria do Chaim, 1991.

espelho fiel de seus trabalhos, divulgando com fidelidade os assuntos do folclore paranaense.

[...] para também servir de inspiração aos artistas, que é a função estética do folclore, como aconteceu a Brasília Itiberê, o primeiro compositor a aproveitar um tema folclórico, utilizando um motivo de fandango na sua Sertaneja⁵⁹⁹.

Tem-se aqui indicativos claros do fundador da Comissão Nacional do Folclore, quanto à utilização do material folclórico como elemento primário à espera da transformação criativa dos artistas, tal como fizera Brasília Itiberê, após “atualizar” o folclore em sua “função estética”. Este pensamento foi partilhado pelos intelectuais engajados na Comissão Paranaense, braço estadual da organização nacional, tendo em Fernando Corrêa de Azevedo um importante articulador neste aspecto, já que transitava entre as discussões, elaborações e coletas de pesquisa folclórica, chefiava organismos de disseminação musical e dirigia a principal escola de formação de musicistas e compositores da cidade.

Do primeiro período da Comissão Paranaense de Folclore, configura-se o estudo de Fernando Corrêa de Azevedo sobre o Fandango do Paraná, com abordagens de coleta de campo realizados entre 1948 e 1955 nas colônias de pescadores da Costeirinha e rio dos Medeiros - na região da baía de Paranaguá - e em Pontal do Sul. Em seus estudos sobre o folclore⁶⁰⁰, descreveria as principais características do fandango, seus instrumentos musicais, produção e afinação; estratégias de execução técnica; conjunto de letras e partituras, representações da dança incluindo de algumas performances dos fandangos. Tal abordagem marcaria “toda a reflexão elaborada posteriormente, com os trabalhos de sua aluna Rosellys Roderjan, que seguindo seus passos, publicou artigos contendo análises histórico sociais relacionadas ao fandango”⁶⁰¹.

⁵⁹⁹ ALMEIDA, Renato. *Folclore, disciplina de amor*. Boletim da Comissão Paranaense de Folclore, n. 1, vol. 1. Curitiba, junho de 1951. Biblioteca Nacional Digital. Pasta História – História do Folclore – Geral: História do Folclore, lâmina 18.

⁶⁰⁰ Seus trabalhos, um deles publicado postumamente, são: AZEVEDO, Fernando Corrêa de. *Fandango do Paraná*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Funarte, 1978; AZEVEDO, Fernando Corrêa de. *Aspectos Folclóricos do Paraná*. In: Cadernos de Artes e Tradições Populares. Museu de Arqueologia e Artes Populares, UFPR, 1973: 57- 101.

⁶⁰¹ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). *Dossiê Fandango Caiçara*. Disponível em:

O fandango tem, no Paraná, uma vitalidade e uma pureza raras, embora a tendência, em nossos dias, seja para o seu total desaparecimento, dentro de mais duas ou três gerações. Os que mantêm a tradição do fandango vívida e pura são os velhos e os homens feitos. Os jovens da nova geração já não querem dançar o fandango, sentem-se envergonhados e preferem as danças modernas ⁶⁰².

Identifica-se no discurso do intelectual, tendência desta fase dos estudos folclóricos, relacionada ao receio do pesquisador, de esquecimento da tradição por parte do povo, em face às influências externas. Sob o risco de não estarem mais isolados, o povo perderia a “tradição do fandango vívida e pura”, utilizando termo recorrente neste aspecto, a ideia de pureza característica da permanência de um estado puro de tradição, livre das influências das “danças modernas” prejudiciais da sociedade. O povo era compreendido enquanto um acervo de saberes arcaicos, autênticos, cuja “pureza” necessitava ser preservada pela iminência do saber civilizado ⁶⁰³.

Como um dos principais representantes da pesquisa folclórica no Paraná, Fernando Corrêa de Azevedo realizou conferências sobre seus estudos na capital. Em 1950, o Círculo de Estudos Bandeirantes confirmaria uma conferência sobre o folclore paranaense, na qual o foco seria dado ao “fandango por meio das observações do estudo procedido pelo professor Fernando [Corrêa] de Azevedo”.

Esta conferência, que está sendo aguardada com o maior interesse será ilustrada de irradiações características sobre as quais dissertará o professor [...] O Círculo de estudos convida a todos os seus associados, bem como as instituições artísticas e culturais para assistir a palestra, que promete revestir-se do maior brilho e erudição ⁶⁰⁴.

Importante destacar que Fernando Corrêa de Azevedo entendia sua contribuição como uma “coleta despretensiosa”, que tinha como finalidade colaborar

<[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_fandango_caicara\(1\)\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_fandango_caicara(1)(1).pdf)> Acesso em 10. Mai. 2016.

⁶⁰² AZEVEDO, *op. cit.*, 1978, p. 4.

⁶⁰³ Para alguns folcloristas vinculados às primeiras pesquisas folclóricas, o povo era visto “como relicário, uma fonte de achados, um aglomerado de reminiscência de hábitos, pensamentos e costumes perdidos, um verdadeiro museu de antiguidades, cujo valor e preço é inteiramente desconhecido para aquele que o possuía”, conceituados como “arquivo da tradição”. ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d’água, 1992, p. 39.

⁶⁰⁴ *Círculo de Estudos Bandeirantes*. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 16 de março de 1950. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

com a Comissão Paranaense de Folclore, e mesmo atender às demandas da pesquisa folclórica que se mostravam incipientes no estado do Paraná. Ele estaria alinhado a um grupo de pesquisadores que contribuíam de acordo com a realidade do contexto e mesmo sem os conhecimentos necessários à prática, e do mesmo modo seus textos consistiriam em subsídios para o desenvolvimento de futuras obras maduras ⁶⁰⁵. Apesar de considerado pelo autor como um trabalho despretensioso, seus estudos em folclore constituem, ainda hoje, importantes referenciais nas abordagens sobre a produção musical de compositores locais vinculados ao fandango ⁶⁰⁶.

Este trabalho é fruto de uma coleta despretensiosa de material folclórico, feita a título de colaboração com a “Comissão Paranaense de Folclore”. [...] Não há trabalho de análise ou interpretação dos fatos folclóricos, que a tanto se não pode abalar quem não passa de amador dos fenômenos populares e que outro escopo não teve senão o de atender ao brado de socorro que, em boa hora, foi lançado aos quatro cantos do Brasil pela “Comissão Nacional de Folclore”, ansiosa de salvar ao menos a lembrança das nossas mais caras tradições. O material aí está, à disposição de futuros investigadores e interpretadores, que possam encontrar nele elementos que os conduzam à decifração muitas vezes difícil do fato popular ⁶⁰⁷.

Fernando Corrêa de Azevedo foi o Secretário Geral da Comissão Paranaense de Folclore, entre os anos de 1952-1953 e em 1955. As atividades do intelectual junto à Comissão integram o primeiro período de realizações folclóricas, caracterizadas pelas pesquisas iniciais sobre o tema, o estabelecimento dos eventos e publicação do primeiro boletim da Comissão. Nesta primeira fase, também foi instalado o Museu do Folclore do Paraná em dependências da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, durante o *IIº Congresso Brasileiro de Folclore*, realizado em Curitiba na gestão de Fernando Corrêa de Azevedo na Secretaria da instituição ⁶⁰⁸.

Em 1953, ano do Centenário da Emancipação Política do Paraná, o presidente da SCABI estabeleceu as bases para realização em Curitiba do *IIº Congresso Nacional de Folclore* entre 22 e 31 de agosto ⁶⁰⁹, aproveitando as

⁶⁰⁵ VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 192

⁶⁰⁶ Ver PEREIRA G., *op. cit.*, 2005, p. 31.

⁶⁰⁷ AZEVEDO, Fernando Corrêa de. *Aspectos Folclóricos do Paraná*. In: Cadernos de Artes e Tradições Populares. Museu de Arqueologia e Artes Populares, UFPR, 1973: 57- 101, *prefácio*.

⁶⁰⁸ RODERJAN, Roselys. *Comissão Paranaense de Folclore, 50 anos*. Curitiba: Ed. do autor, 1998, p. 6-7.

⁶⁰⁹ *Idem*.

festividades do Centenário e o possível custeio para o evento. Os congressos se mostravam momentos relevantes, pois ali eram encaminhadas as linhas conceituais dos folcloristas em torno de um projeto conjunto, e no caso do evento de Curitiba, ele favoreceu à visita dos congressistas ao município de Paranaguá para a apreciação dos folguedos folclóricos.

Talvez seja esse o aspecto mais importante do Congresso, para os que desejavam um contato mais íntimo com a cultura popular paranaense: assistir o Pau-de-Fita, ver dançar o Boi-de-Mamão, presenciar um Fandango, encantar-se com a dança das Balainhas, acompanhar o espetáculo esplêndido da Congada. E realmente foi, sem dúvida, dos instantes culminantes da reunião: a exibição em Paranaguá, de diversos folguedos, e a apresentação, em Curitiba, da Congada ⁶¹⁰.

A SCABI foi acionada durante o evento, confirmando a ideia de integração dos organismos institucionais gerenciados por Fernando Corrêa de Azevedo. Durante as festividades do *IIº Congresso Brasileiro de Folclore*, a instituição promoveu seu concerto de número 210 e contou com a apresentação da Associação Orfeônica de Curitiba – conjunto coral local, conforme indicado anteriormente – sob o título de *Música Folclórica*. Realizado no salão do Clube Concórdia no dia 27 de agosto, o repertório foi composto por 14 das canções folclóricas transcritas e arranjadas no Guia Prático de Villa-Lobos, além de outras oito peças populares ⁶¹¹.

Para além deste trabalho de levantamento e coleta de material folclórico, Fernando Corrêa de Azevedo teria nutrido o ideal folclorista introduzindo a cadeira de Folclore na Escola de Música Belas Artes como disciplina obrigatória para todos os alunos, e não exclusivamente para os discentes da área composição e regência, como determinava a legislação federal ⁶¹². Neste ponto ele se distancia do irmão Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (quando este propôs a disciplina para os alunos de composição na Universidade do Brasil), pois tencionava ampliar esta disciplina para outros cursos, entretanto no seu caso específico é preciso levar em consideração que, para efetivar tal proposta, os impedimentos para Fernando Corrêa de Azevedo seriam consideravelmente menores, já que era então diretor da EMBAP.

⁶¹⁰ VILHENA, *op. cit.*, 1997, p. 219.

⁶¹¹ **Programa de Concerto** Concerto coral pela Associação Orfeônica de Curitiba – II Congresso Brasileiro de Folclore. 210º Concerto da SCABI. 497 FOLR, 1953, Curitiba. **SCABI**, 27.08.1953.

⁶¹² VILHENA, *op. cit.*, 1997, p. 192.

O presidente da SCABI pode ser considerado um intelectual vinculado, tal como seu irmão Luiz Heitor, às propostas modernistas quanto ao uso do folclore enquanto fonte para investigação musical e recurso para projetos de composição de música de concerto. Ainda que de maneira “despretensiosa” neste processo de registro e transcrição de material folclórico referente ao fandango, ofereceu subsídios para criações musicais embasadas, por exemplo, para o LP “Gralha Azul” de 1966 do folclorista Inami Custódio Pinto (1930-2014), que se utilizou das gravações colhidas pelo diretor da EMBAP, e arranjou o material para a formação orquestral ⁶¹³.

Fernando Corrêa de Azevedo, ao passo em que dirigia e dava as diretrizes de funcionamento da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, uma instituição que priorizava a transmissão de música de concerto, vinculada ao repertório de tradição canônica com inserções no campo da produção de música nacional, na sua área de investigação esteve diretamente associado às preocupações dos pesquisadores contemporâneos na coleta, transcrição, organização e divulgação de uma produção musical folclórica. Estas categorias não são excludentes, indicam inclusive possíveis pontos de interseção de Fernando Corrêa de Azevedo em otimizar o funcionamento das instituições que chefiava, na criação de uma base de produção musical embasada nas propostas nacionais.

A partir da visualização desta interação entre os organismos chefiados por seu presidente, é também possível pensar o interesse pela manutenção de organismos musicais criados e gerenciados dentro da própria SCABI, tais como sua orquestra sinfônica e outros grupos de câmara. Com uma base de transcrições de material folclórico, com cursos regulares de folclore nas instituições superiores de ensino de música – em especial nos cursos de composição – e com agrupamentos disponíveis à execução de possíveis obras, o impulso ao espírito nacional estaria encaminhado. Esta premissa estaria impressa, de maneira semelhante, nas preocupações de Mário de Andrade, quando este buscava “formar músicos e compositores capazes de executarem uma música verdadeiramente nacional e educar ouvintes para o reconhecimento desta” ⁶¹⁴.

⁶¹³ RODERJAN, *op. cit.*, 1998, p. 9.

⁶¹⁴ MOYA, *op. cit.*, 2010, p. 67.

A utilização do repertório folclórico na produção musical contida nos programas de concerto da SCABI, é verificada desde o primeiro ano de atividades da instituição. Em 1945, o pianista e compositor Ernani Braga realizou concertos corais como resultado dos cursos de formação de professores promovidos pela SCABI por meio de “materiais folclóricos originais ou harmonizações” ⁶¹⁵. Esta faceta educativa da SCABI enxergava o folclore como importante ferramenta, que deveria ser fomentada no projeto de educação escolar, utilizado como recurso à formação docente.

Um concerto de 1950 realizado pela orquestra sinfônica da SCABI é representativo desta realidade, tendo na primeira parte o concerto n°1 para piano e orquestra de Beethoven, além de excertos da música incidental *Sonho de uma noite de verão* de Mendelssohn. O segundo momento seria destinado à chamada “parte folclórica”, constituída por apresentação de danças regionais do litoral paranaense, tendo o *pau de fita* e o fandango – manifestações estudadas por Fernando Corrêa de Azevedo – como gêneros folclóricos principais, contando ainda com “acompanhamento a cargo de um conjunto típico de viola, *rabeca* e adufo, vindo da Barra do Guaraguaçu, da Baía de Paranaguá” ⁶¹⁶.

Este evento seria o resultado de cursos de aperfeiçoamento realizados por Fernando Corrêa de Azevedo, organizados pela Secretaria de Educação e Cultura, tendo como público alvo professores da educação básica com foco nas danças que ele havia pesquisado em Paranaguá.

O Fandango, dança característica do litoral do Paraná, foi dançado pelas professoras da Escola da Aplicação e alunas do Instituto de Educação, acompanhadas por um conjunto musical de duas violas, uma rabeca e um pandeiro, vindos especialmente da Barra do Guaraguaçu, na Baía de Paranaguá. O Sr. Secretário de Educação, Prof. Erasmo Piloto, patrocinou a vinda do conjunto, o que possibilitou a realização do Fandango em nossa Capital. Integrou o grupo de dançarinos o Sr. Elísio Silva, fandangueiro da "Costeirinha", em Paranaguá. A preparação e os ensaios do Fandango foram feitos pelo professor Fernando Corrêa de Azevedo. É a primeira vez, ao que sabemos, que o Fandango é dançado em festa escolar. As professoras que apresentaram em nossa Capital são pioneiras da introdução do Fandango na zona de Curitiba. Das vinte e tantas danças diferentes que compõe o Fandango, foram dançadas sete, cada qual mais graciosa e interessante, podendo perfeitamente ser apresentada aos nossos salões de baile e dançadas pela nossa sociedade. Terminada a

⁶¹⁵ **Programa de Concerto** *Grande concerto vocal*. 20º Concerto da SCABI. 2053 FOLH, 1945, Curitiba. **SCABI**, 12.10.1945.

⁶¹⁶ **Programa de Concerto** *Concerto sinfônico pela Orquestra Sinfônica da SCABI*. 155º Concerto da SCABI. 444 FOLR, 1950. Curitiba. **SCABI**, 20.10.1950. Ver **Anexo 5**.

última apresentação do Fandango, o Prof. Fernando C. de Azevedo ofereceu, como lembrança, a cada uma das participantes, uma pulseirinha de prata com a inscrição “Folgadeira”, termo usado pelos pescadores para designar as mulheres que dançam o Fandango ⁶¹⁷.

Do seu trabalho como incentivador do movimento folclorista no Paraná, Fernando Corrêa de Azevedo seria ainda responsável pela organização e criação da Seção de Folclore do Instituto de Pesquisas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná, em 1952, de acordo com a Ata de fundação do Departamento, documento que integra o acervo da SCABI. A referida ata tem na capa uma etiqueta indicando: “Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – Livro Ata”, apesar desta não ter, ao menos diretamente, relação com o referido setor de pesquisas. Novamente, a integração da documentação de instituições que eram gerenciadas por Fernando Corrêa de Azevedo, confirmam a ideia de um trabalho conjunto desenvolvido no intuito de interligar uma rede de projetos culturais, no caso da SCABI, de disseminação musical, incluindo propostas de fomento em torno do folclore como *mot* de uma produção de estética nacional.

O professor Fernando Corrêa de Azevedo declarou que [...] para organizar a Seção de Folclore da instituição, dirigiu convites aos presentes, bem como a outras pessoas que não puderam comparecer, todos interessados no estudo e na pesquisa do Folclore ⁶¹⁸.

Da citação depreende-se a ideia de que a instituição recém-criada seria, de fato, um organismo que ofereceria subsídios para o estabelecimento de um repositório voltado, inclusive, à futura produção da arte de estética nacional. Tal qual os principais intelectuais engajados no projeto nacionalista em música, Fernando Corrêa de Azevedo acreditava no potencial do material folclórico como recurso caro ao desenvolvimento de um produto musical genuinamente brasileiro, e, para atingir tal propósito, acreditava que as manifestações musicais poderiam utilizar este repertório base. No campo da música, do conjunto de intelectuais que atenderam ao convite de Fernando Corrêa de Azevedo, figuraram o maestro húngaro Jorge Kaszás e o pianista Cláudio Stresser, ambos concertistas da SCABI.

⁶¹⁷ SILVEIRA, Carlos Eduardo. *Folclore, cultura e patrimônio: da produção social do(s) fandango(s)*. 2014. 251f. Dissertação, (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014, p. 74.

⁶¹⁸ *Termo de abertura – livro ata das reuniões ordinárias e extraordinárias da Seção de Folclore do Instituto de Pesquisas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná*. 876 FOLR, 1952, SCABI. 29.05.1952.

Em outra passagem da ata de fundação da Seção de Folclore, Fernando Corrêa de Azevedo relatou o interesse em realizar uma expedição à cidade de Cerro Azul no intuito de “verificar possibilidades de empreendimento de pesquisa num dos povoados desse município” ⁶¹⁹. Este evento se caracterizava, na verdade, como uma continuidade de estudos que já vinham sendo realizados desde 1949, divulgados em periódicos educativos da cidade tais como o Boletim da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná. “Romaria de São Gonçalo – comunicação apresentada por Fernando Corrêa de Azevedo, da Comissão Paranaense de Folclore” ⁶²⁰.

Na reunião inaugural, seria amplamente debatido o regimento interno da instituição recém-criada, e como propostas de atuação, estabelecido bases de atuação em concordância com as correntes de estudo do folclore nacional, dentre as quais se destacam:

a) Organização de equipes para trabalho de campo; b) registro de dados referentes às diversas manifestações folclóricas; c) coleta de elementos da cultura material; d) organização de arquivos de documentário folclórico; e) organização e manutenção de um Museu folclórico; f) organização de biblioteca, discoteca, filmoteca especializados; g) divulgação de assuntos folclóricos por meio de cursos, conferências e publicações; h) intercâmbio com entidades congêneres ⁶²¹.

Nesse intuito, tal como Mário de Andrade, Fernando Corrêa de Azevedo buscou, por meio das entidades que gerenciou, estabelecer um cenário mais amplo no tocante à coleta de manifestações folclóricas e institucionalização de seu posterior estudo, por meio da biblioteca, discoteca e filmoteca. Para tanto, os trabalhos dos pesquisadores ligados à Comissão Paranaense de Folclore e à Seção de Folclore do Instituto de Pesquisas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná, serviriam ao propósito de estabelecimento de material para o acervo a ser destinado às pesquisas. Em conformidade às concepções de

⁶¹⁹ *Idem*.

⁶²⁰ “Com o canto puxado pelos ‘romeiros’, sob acompanhamento de viola, tem início a função. Eles distinguem cinco vozes no canto, três masculinas e duas femininas, que são as seguintes: vozes masculinas: 1ª voz – capelão; 2ª voz – ajudante de capelão; 3ª voz – ‘farsete’ (falsete); vozes femininas: 4ª voz – contralto; 5ª voz – ‘tipre’ (tiple - soprano);” *Boletim da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná*, n. 1, vol. 3. Curitiba, jun/out de 1951. Biblioteca Nacional Digital. Pasta 34 – Danças – Dança de São Gonçalo, lâminas 7-10.

⁶²¹ *Ata da primeira reunião da Seção de Folclore do Instituto de Pesquisas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná*. 876 FOLR, **1952**, SCABl. 12.06.1952.

Renato Almeida – fundador da Comissão Nacional de Folclore – os folcloristas deste período se relacionavam com o folclore, no campo da arte, no intuito de que este servisse de embasamento aos artistas, e não era diferente no caso da pesquisa musicológica sobre o material folclórico, estariam estas de acordo com as orientações voltadas à produção nacionalista.

Na ordenação do projeto estético proposto por Mário de Andrade no campo da produção cultural, houve dificuldade em coloca-la em pleno funcionamento para além dos seus interlocutores e adeptos diretos, pois ainda não havia nenhum movimento mais amplo no campo das políticas culturais, no caso de Mário voltado às suas investidas no projeto de nacionalização da música ⁶²². Em Curitiba este quadro também se manteve, de certo modo, restrito ao próprio círculo de intelectuais engajados ao movimento, vinculados às instituições de fomento sobre a pesquisa folclórica. Na década de 1960 a produção da Comissão seria consideravelmente reduzida, sendo gerenciada de maneira intermitente até meados de 1980, quando após “dificuldades refletiram-se nas atividades da Comissão Paranaense de Folclore, que entrou em recesso em 1985”, foram retomadas as atividades a partir em 1993 ⁶²³.

O empenho dedicado ao folclore por Fernando Corrêa de Azevedo, tal como seu irmão Luiz Heitor no Rio de Janeiro, demonstra as semelhanças quanto à vinculação do administrador cultural paranaense e suas frentes de atuação, visando a uma concepção mais ampla na abordagem sobre a música de concerto. Procurou estabelecer subsídios para que a produção musical fosse realizada tal qual propunha a estética nacionalista, utilizando-se do material folclórico proveniente das manifestações populares e tradições folclóricas. Associou-se, nesse aspecto, às preocupações e frentes de atuação dos intelectuais engajados neste movimento de formação da identidade nacional por meio da música, tendo neste caso, atuado no sentido de consolidar uma estrutura local efetiva para que este estudo e pesquisa do folclore resultasse, dentre outros campos, em amplo acervo para produção musical nacional, tal como indicado pelo próprio intelectual.

⁶²² MOYA, *op. cit.*, 2010, p. 111.

⁶²³ RODERJAN, *op. cit.*, 1998, p. 12-14.

4.3 “A presença do presente”: SCABI e Sociedade Pró-Música de Curitiba e as sociabilidades de uma escolha estética.

Procurou-se demonstrar anteriormente, que a SCABI teve como premissa, o estabelecimento de uma prática musical voltada à música de concerto na cidade de Curitiba, por meio da realização de eventos musicais vinculados à disseminação de repertório canônico. Do mesmo modo, a entidade ampliou suas propostas de atuação por meio dos contatos estabelecidos com personalidades artísticas que circularam em seus espaços, tais como Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri, dentre outros, todos representantes de uma estética nacionalista em música.

A partir de 1963, concomitante à SCABI, outra instituição civil surgiu no cenário local, voltada, do mesmo modo, para a música de concerto: a Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC). Apesar de terem sido fundadas em momentos distintos, ambas coexistiram e exerceram suas atividades nas décadas de 1960 e 1970, quando em 1976 a SCABI encerrou suas atividades. No caso da SPMC atualmente se encontra inativa ⁶²⁴.

Ambas as instituições tinham como objetivo a disseminação da música na cidade de Curitiba, promovendo recitais, conferências, cursos e festivais de música vinculados ao repertório de concerto. De um curso de Apreciação Musical, ministrado pelo compositor José de Almeida Penalva (1924-2002), que reuniu professores, alunos e ouvintes de música, surgiu, por exemplo, o Clube do Disco, primeira versão da SPMC, que promovia audições fonográficas comentadas como forma de dar continuidade ao exercício de apreciação da música de concerto. As primeiras reuniões foram realizadas em salas da Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

Apesar de semelhantes no formato e estratégias de organização e funcionamento, podem ser consideradas distintas na compreensão e disseminação de repertório musical. A SCABI, criada em um contexto de diversidade musical característica de uma cidade sem um espaço oficial para eventos musicais oficiais, e que, do mesmo modo, ainda transitava entre repertórios heterogêneos e práticas

⁶²⁴ MEDEIROS, Alan R.; CARLINI, Álvaro. *Modernidade em questão: música de concerto em Curitiba – coexistência e especificidades entre SCABI e SPMC*. In: Revista História e Cultura, Franca, v.2, n.1, ago.2013, p.44-58.

esporádicas no campo da música de concerto, entendeu ser o repertório desta tradição canônica a possibilidade de estabelecer um público para uma a cidade. Encabeçada e dirigida pela intelectualidade vinculada aos ideários de progresso social, aliado às discussões sobre a construção do nacionalismo, entendeu ser estes repertórios – canônico e de estética nacionalista – os responsáveis pela consolidação de uma plateia de valores tradicionais.

A Sociedade Pró-Música de Curitiba foi criada em 1963, em semelhança à SCABI, como instituição musical privada, buscando ampliar os espaços de sociabilidade musicais curitibanos. Entretanto, é possível indicar que a Sociedade Pró-Música de Curitiba ambicionava pelo diferencial da música contemporânea, idealizando uma ressignificação da “maneira de pensar a música em Curitiba a partir da segunda metade do século XX”⁶²⁵. Nessa perspectiva, buscou atuar de forma mais abrangente, com viés didático e com maior alcance sobre a população curitibana, vinculando suas preocupações estéticas ao ‘estado de espírito’ e mentalidade vigentes na Curitiba da década de 1960. Esta dinâmica ganhou fôlego na gestão de jovens músicos e professores locais, que priorizaram em certa medida, repertório associado às correntes musicais de vanguarda vigentes no século XX, voltadas a concepções oriundas de uma tendência universalizante – não vinculada aos recursos musicais nacionais e suas estratégias de efetivação – com recursos estilísticos contemporâneos.

Portanto, apesar de semelhantes quanto ao funcionamento, à estrutura, aos objetivos principais e mesmo às necessidades, SCABI e a SPMC buscavam caminhos diferenciados para fomentar a prática da música e criar espaços de sociabilidade voltados à fruição musical, a reprodução e disseminação de seus respectivos repertórios de concerto. Essas opções estão intimamente associadas ao momento histórico no qual estavam inseridas, período de transição das concepções conservadoras às tendências contemporâneas modernizantes da arte em geral e seus espaços de atuação.

A distinção que situa em polos opostos a SCABI e a SPMC, reside no momento crucial da compreensão do imaginário simbólico que foi criado em Curitiba ao final da Segunda Guerra. A SCABI passou a ter apoio favorável da intelectualidade local engajada nos ideais da Primeira República, visando dotar o

⁶²⁵ ANZE, *op. cit.* 2010, p. 21.

Paraná de um programa de desenvolvimento e progresso. Nesse sentido, Curitiba precisava ser ainda “artisticamente educada”, e para tanto, as instituições buscaram disseminar música de concerto de repertório canônico da tradição europeia, visando instituir na cidade seu caráter civilizado, consolidado e tradicional. Do mesmo modo, a vivência da música de estética nacionalista foi inserida como uma proposta pela instituição, dada a influência exercida por esta corrente no campo da produção musical das décadas de 1940 e 1950. Este ideal foi amplamente verificado no discurso e nas estratégias de afirmação por meio das práticas musicais da SCABI, que se transformou na entidade musical formadora do público curitibano daquele período – 1940 e 1950, caracterizando-se enquanto uma entidade morigeradora ⁶²⁶.

A SPMC, ao contrário, emergiu em meio ao processo de readequação das correntes estéticas ocorrida em Curitiba e iniciada em fins da década de 1950 no campo das artes plásticas. Tal realidade acabou por impregnar e influenciar, em certa medida, as demais áreas artísticas no início da década de 1960, como resultado de um processo histórico de ressignificação estética da arte como um todo. A “nova maneira” de pensar e fazer música da SPMC, na segunda metade do século XX, ganhou relevo em meio ao clima da mudança de paradigma estético no campo das artes em Curitiba, buscando espaço em contraposição às correntes estabelecidas, estas baseadas na concepção de um repertório “clássico” que representava a tradição, objeto primordial na construção da identidade simbólica do Paraná civilizado.

Ao final da década de 1940, ao longo das décadas de 1950 e 1960, Curitiba passou por mudanças em relação às artes e à própria intelectualidade. Como produto do pós-guerra, a partir de 1946, foi lançada a revista *Joaquim*, coordenada pelo escritor curitibano Dalton Trevisan (1929). Este periódico marcou a mudança nos rumos das produções artísticas e intelectuais curitibanas, em especial pelo distanciamento e contraposição às ideias regionais vinculadas ao *Movimento Paranista*. Entretanto, a *Joaquim*, apesar de ter como *mot* ideias modernas e

⁶²⁶ A partir do conceito de morigeração, as instituições artísticas, gerenciadas pela intelectualidade engajada nos propósitos da formação do público, por meio da intelectualidade em seus anseios pelo progresso, utilizando para tanto uma instituição como porta-voz de técnicas de disciplinamento, e consequentemente, morigeração dos costumes, em especial no campo artístico. MEDEIROS, *op. cit.*, 2011, p. 100.

universais, associou-se a uma cultura da mescla, priorizando o novo, sem ter se desvencilhado totalmente do antigo ⁶²⁷.

Apesar dos questionamentos em relação ao conservadorismo, os artigos de *Joaquim* louvam o moderno, “mas temem uma arte exótica para uma minoria, conforme indicação do manifesto que inaugura a revista” ⁶²⁸. Dado o contexto político, social e cultural do período, a nova concepção estética defendida pela revista, que vislumbrava a imposição no cenário artístico local de uma cultura e mentalidade moderna, engajada, crítica e cosmopolita, não teve, entretanto, força suficiente para promover rupturas mais profundas, podendo ser entendida como um composto de elementos defensivos e residuais de permanência ao lado de programas renovadores ⁶²⁹.

Cabe salientar que a conjuntura político-econômica do Paraná, em certa medida, refletia a busca por uma projeção do estado em termos de expansão da sua visibilidade no cenário nacional. De modo geral, a partir dos anos 1950, o estado passava por um momento de prosperidade econômica no setor da produção cafeeira, e diferentes setores sociais almejavam a inserção paranaense sob uma perspectiva de projeção nacional. A ideia era retirar o Paraná do atraso provinciano, em diferentes frentes – incluindo a arte – buscando superar o paradigma tradicionalista, no sentido de orientar a sua modernização ⁶³⁰. Apesar disso, as instituições promotoras de cultura no período, além da SCABI, tais como a Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, fundada em 1948, ainda operavam dentro dos liames da tradição musical como estética prioritária na formação e disseminação do cânone musical. Tratava-se de produzir uma arte ‘academicizada’, sem influência contemporânea, no interior de um ambiente cultural, artístico e acadêmico que não fomentava, de maneira geral, qualquer experimentalismo em arte.

⁶²⁷ OLIVEIRA, Luiz Cláudio S. *Joaquim contra o Paranismo*. 2005. 234f. Dissertação, (Mestrado em Literatura), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005, p. 35.

⁶²⁸ PERIGO, Katiucya. *Circuitos da arte: a Rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-1960)*. 2008. 168 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008, p. 88.

⁶²⁹ *Idem*.

⁶³⁰ “Num contexto de modernização econômica, social e política pelo qual passavam o Paraná e o Brasil, poderia parecer evidente àquela altura a predisposição histórica à superação do “provincianismo” cultural e, conseqüentemente, à aceitação de uma produção artística e intelectual igualmente moderna”. FREITAS, Artur. *A consolidação do moderno na história da arte no Paraná: anos 50 e 60*. In: Revista de História Regional. 2003, Ponta Grossa, (segundo semestre.2003), p.87-124, p. 87-88.

A EMBAP, por exemplo, enquanto espaço oficial de educação e formação artística, na área da música tinha parte significativa do corpo docente, em seus anos iniciais, como membros do quadro de associados e concertistas da SCABI ⁶³¹. Tal realidade demonstra uma vinculação direta desta instituição, às estéticas de repertórios tradicionais estabelecidas nos séculos XVIII e XIX, amplamente executados nos concertos da SCABI.

Por outro lado, ao final dos anos 1940, a Revista de literatura e arte *O Joaquim*, despontou no cenário curitibano fomentando um debate acerca do mundo contemporâneo e da necessidade de sua apreensão e tratamento, por parte das artes. Seus editores eram artistas e intelectuais paranaenses, tais como Dalton Trevisan, Erasmo Pilotto (1910-1992) e Antonio Walger, nas edições eram promovidas obras de Poty Lazzarotto (1924-1998), além de Guido Viaro (1897-1971), bem como de jovens artistas como Nilo Previdi, Blasi Júnior, Gianfranco Bonfanti, assim como de artistas consagrados, dentre os quais Di Cavalcanti (1897-1976) e Cândido Portinari (1903-1962). Da mesma forma, abriu espaço para inclusão de textos de Antônio Cândido (1918), Sérgio Milliet (1898-1966), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Jean-Paul Sartre (1908-1980) e Maurice Merleau-Ponty (1908-1961).

Nos dois anos de circulação da revista, entre 1946-1948, Dalton Trevisan e seus colaboradores buscaram fomentar a crítica ao *Paranismo* local, bem como refletir um ideário de ressignificação das artes na contemporaneidade, engajada nas questões do mundo contemporâneo, com anseios de inserção em um debate nacional mais amplo e cosmopolita ⁶³². Foram 21 publicações com periodicidade irregular, em que se criticavam questões consideradas como retrocesso nas artes e

⁶³¹ Foram professores do Departamento de Música da EMBAP, nos anos iniciais de sua fundação: Alceu Bocchino (leitura à primeira vista, transposição e acompanhamento ao piano); Altamiro Bevilacqua (clarim e cornetim); Benedito Nicolau dos Santos (noções de ciências físicas e biológicas aplicadas); Bento Mossurunga (instrumentação e composição); Bianca Bianchi (violino e conjunto de câmara); Charlotte Frank (violoncelo); Edgard Chaulbaud Sampaio (folclore nacional); Fernando Corrêa de Azevedo (história da música); Guilherme C. Tiepelmann (contrabaixo); Hugo Antonio de Barros (análise e construção musical); Inez Calle Munhoz (piano); Iolanda Fruet Corrêa (dicção); João Poeck (contraponto e fuga); João Ramalho (oboé e fagote); Jorge Frank (flauta); Jorge Kaszás (regência e prática de orquestra); José Coutinho de Almeida (orfeão); Lício de Lima (clarinete e congêneres); Ludwing Seyer (violino e violeta, harmonia elementar, análise, contraponto e instrumentação); Luiz Eulógio Zilli (canto coral); Margarida Solheid Marques (pedagogia musical); Margarida Zugueib (teoria musical); Natália Lisboa (iniciação musical); Prudência Ribas (canto); Raul Menssing (piano); Remo de Persis (declamação lírica); Rennée Devraïne Frank (piano e harmonia superior); Severino D'Atri (trombone e congêneres). PROSSER, *op. cit.*, 2001, p. 215-216.

⁶³² OLIVEIRA, *op. cit.*, 2005.

literatura; defendia-se a democratização da arte, mas de maneira incipiente, com uma proposta de preparar a vanguarda, por meio de uma orientação que transitou entre o tradicional/nacional e certa concepção do novo.

No primeiro número da Revista, despontaria o posicionamento sobre a problemática relacionada entre o nacional e o universal. Em artigo destinado à música, intitulado “Julgamento da Música brasileira”, seria simulado um diálogo entre as personagens Mário de Andrade (retirados de seus escritos sobre música), Bianca Bianchi e um repórter (dando voz a Erasmo Pilotto). A violinista, atuante no cenário musical local, seria a representante da tradição musical, se opondo nitidamente ao esforço de produção da música nacionalista.

A gente sempre recorda, nesses momentos, da afirmação de Wagner, de que a música é a linguagem universal. [...] Depois, devemos pensar em Bach e Beethoven. A sua música é efetivamente universal em suas intenções. [...] Ela é efetivamente música e não música regionalista. E não creio que se possa achar superioridade no critério regionalista, se o compararmos com o critério de universalidade que estava na intimidade da obra daqueles mestres ⁶³³.

O repórter seria outra personagem favorável à tendência universalizante do discurso musical. De acordo com este, compositores realizavam um esforço frequente para criar música de caráter nacionalista, “encerrando grande perigo do ponto de vista dos interesses da própria arte” ⁶³⁴.

Do ponto de vista dos interesses da própria arte, desde que a arte não tem razão para preocupar-se de ser nacionalista, uma vez que as suas preocupações devem ser de ordem exclusivamente artística. A preocupação de ser nacionalista parece já uma intromissão da inteligência de onde não é chamada. Pareceria, então, que os compositores brasileiros simplesmente deveriam fazer música, e nada mais ⁶³⁵.

As personagens citadas se manifestavam em oposição ao esforço dos compositores vinculados ao nacionalismo, que propunham estratégias de produção voltadas à temática folclórica como *mot* central. Esta perspectiva nacional deveria partir de uma compreensão orgânica do próprio meio na caracterização do processo de criação, e neste ponto a figura de Mário de Andrade é inserida como

⁶³³ **Revista O Joaquim**. Curitiba, ano I, n.1, 1946. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná, p. 4.

⁶³⁴ *Idem*.

⁶³⁵ *Idem*.

contraposição. De acordo com o crítico, o problema central do internacionalismo residia no fato de que, ao se deixar levar por uma inspiração livre de sua nacionalidade, os compositores acabariam se relacionando a nacionalismos que não seriam seus, “mesmo dentro desta internacionalidade ou daquela universalidade, tais músicos não deixam nunca de ser funcionalmente nacionais” ⁶³⁶.

Para Mário, trazido na matéria como o principal representante do nacionalismo, o internacionalismo das propostas musicais descaracterizaria o aspecto nacional, e deste modo esta orientação proposta demonstra a fragilidade de uma produção essencialmente universal. A contraposição nacional – universal transparece, por fim, na abordagem do repórter, no momento em que este indica que a pretensão de ser nacional seria, na verdade, impedimento ao desejado universalismo.

Sem intenção. Essa é a única maneira legítima de fazer música brasileira. Fazer simplesmente música. E se, então, sair uma música que traduza a alma brasileira, essa é legítima – uma música brasileira saída dos poros e não do cérebro, íntima e até inconsciente e não viciada de ‘estragações’ ⁶³⁷.

A matéria apresenta, em certa medida, questões que passavam a ser ventiladas, com a publicação da revista *O Joaquim*, no cenário curitibano: alternativas de posicionamento estético frente às propostas nacionalistas no campo da música. É verdade que a música não foi discutida de maneira recorrente nas edições da revista, mas este posicionamento frente ao nacionalismo demonstra que o debate passava a ser travado também na capital paranaense, ainda que sem a mesma intensidade de outros polos brasileiros.

Entretanto, para além desta realidade, o posicionamento em relação às tendências de vanguarda se mostra latente, no que toca às propostas de análises e entrevistas apresentadas do cenário musical. Na oitava publicação, seria oferecida rápida apresentação sobre o grupo *Música Viva*, no intuito de atrair público para a música de vanguarda ⁶³⁸, e ainda uma abordagem sobre o “folclore e universalismo”, com a defesa de uma música que abordasse o folclore adequando-o a uma reflexão,

⁶³⁶ *Idem.*

⁶³⁷ *Idem.*

⁶³⁸ BONFATI, Gianfranco. *Música Viva*. In: **Revista O Joaquim**. Curitiba, ano II, n.8, fev.1947. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná, p. 13.

“sublimação e fusão” sobre as correntes estéticas vigentes em um cenário de produção musical mais amplo ⁶³⁹.

A décima edição da revista ofereceu entrevista com o compositor Koellreutter, em período de engajamento do *Música Viva* nas propostas de vanguarda. O compositor indicou que o novo momento da produção musical brasileira era voltado à ressignificação do folclore com base nas características composicionais vinculadas às tendências de composição de vanguarda, período diferenciado em que os “novos músicos brasileiros se valem de maneira pessoal dos elementos folclóricos”. Koellreutter afirmou que os “jovens músicos buscam uma arte participativa” em especial fazendo uso da “compreensão”, e não exclusivamente do “sentimento”, indicando aqui crítica à excessiva liberdade criativa e ausência de estratégias e processos composicionais, voltados às escolas de composição amplamente disseminadas àquele período no cenário internacional ⁶⁴⁰.

Do *Joaquim*, seus principais idealizadores – Dalton Trevisan e Erasmo Pilotto – tendiam não apenas à representação do universal contra o regional, teriam como intenção, na verdade, a superação deste tipo de preocupação sobre a tentativa de “enquadrar a criação, muitas vezes antes mesmo de se começar a fazer arte” ⁶⁴¹. Tencionavam ao combate relacionado a “todo tipo de regra e produções satisfeitas, sem angústias formais [...] sujeitos à tensão do novo, muito embora lamentassem o curso inexorável das mudanças”. Apesar de as propostas inovadoras se apresentassem, a revista *O Joaquim* transitaria, em análise posterior, entre tendências conservadoras e de vanguarda sem maiores problemas ⁶⁴².

Esse trânsito entre o novo e o tradicional seria marca da realidade cultural local, sendo possível verificar que, apesar das novas problemáticas lançadas, apenas na década de 1960 artistas, professores, jornalistas, críticos e outros profissionais de áreas afins, buscaram efetivamente formas de inserir e legitimar a arte de vanguarda no Paraná, ressignificando a sua produção, aliando-a à tendências internacionais. Conjuntamente, em suas áreas específicas, contribuíram para inserir no meio artístico esta estética contemporânea. A arte de vanguarda

⁶³⁹ WILHEIM, Georges. *Folclore e universalismo*. In: **Revista O Joaquim**. Curitiba, ano II, n.8, fev.1947. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná, p. 8.

⁶⁴⁰ KOELLREUTTER, Hans. J. *Música brasileira*. In: **Revista O Joaquim**. Curitiba, ano II, n.10 mai.1947. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná, p. 9-10.

⁶⁴¹ OLIVEIRA, *op. cit.*, 2005, p. 84.

⁶⁴² PERIGO, *op. cit.* 2008, p. 88.

paranaense passaria a tomar um lugar central nos espaços de exposição, oficiais e institucionais, confirmando o caráter de nova estética que passava a se estabelecer.

Tratava-se de um movimento de diversos artistas e intelectuais, em busca da ruptura com formas de produção e manifestação artística entre o “velho e o novo”, o “conservador e o moderno”, que se emanciparia no cenário cultural brasileiro como um todo, apenas ao longo dos anos 1960. No campo da música disseminada no Paraná, esta valorização da produção do século XX, voltada às formas experimentalistas e à estética contemporânea, por parte da SPMC, está relacionada a este contexto de efervescência caracterizado pelas estratégias de produção musical e espaços que priorizavam novas abordagens artísticas, para além da semente lançada pela revista *Joaquim*. Neste cenário, no âmbito nacional ocorreu a *Semana de Música de Vanguarda*, caracterizada por novas concepções estruturantes na compreensão da música e o próprio movimento *Música Nova*, que buscou utilizar alternativas composicionais diversificadas na produção musical do século XX.

Conforme indicado anteriormente, o movimento *Música Nova* tencionou à ressignificação das propostas de produção musical problematizando as abordagens essencialmente acadêmicas e tradicionalizadas desta manifestação artística. A partir da assimilação das novas estratégias e tendências composicionais apresentadas nos cursos de férias de Darmstadt, os compositores envolvidos no movimento estabeleceriam um direcionamento neste contato direto com as fontes do pensamento e da criação musical de vanguarda da época⁶⁴³. Estas influências e propostas estéticas seriam amplamente disseminadas no circuito de produção musical de compositores e intérpretes, a partir da década de 1960, dentre estes, os que foram, de algum modo, associados à promoção musical desenvolvida pela SPMC.

A Sociedade Pró-Música foi fundada neste contexto de grande reverberação no cenário nacional, de uma música de vanguarda que extrapolasse a produção nacional relacionada à utilização do folclore como fonte de inspiração. De acordo com a diretoria da entidade, um dos fundamentos que nortearam a criação da entidade seria a preocupação na divulgação desta música produzida no século XX, alinhada às principais tendências estéticas vigentes.

⁶⁴³ BONIS, Maurício. *O miserere de Willy Corrêa de Oliveira, Aporia e Apodíctia*, 2006, 163f. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 21.

Ao se analisar o repertório contido nos seus programas de concerto ⁶⁴⁴, verifica-se a manutenção, em certa medida, da produção canônica, com incursões pontuais de obras com alguma associação estética às vanguardas. Em evento realizado em 1970, por exemplo, músicas de compositores do século XIX dividiam, sem maiores problemas, espaço no concerto que contava com peças de Gilberto Mendes, Ernst Mahle (1929) e Padre José Penalva. Em outros casos, uma sonata de Alban Berg era executada no mesmo recital que incluía estudos de Chopin.

Uma das interpretações levantadas nesse aspecto está relacionada à proposta pedagógica da entidade, que apesar de não fazer oposição aos repertórios tradicionais, procurava se alinhar ao novo e disseminar tal produto estético à plateia. De modo semelhante, outra análise detalha que havia interesse em inserir gradativamente o repertório de vanguarda no sentido de angariar novos adeptos a esta proposta, evitando deste modo uma difusão intensiva e talvez traumática (pelo excesso de inovações) das propostas de música de vanguarda na sociedade local ⁶⁴⁵.

A questão dos repertórios é importante neste cenário. Conforme indicado anteriormente, os intérpretes trazem consigo características herdadas de uma tradição canônica de caráter pedagógico, incutida ao longo de anos de formação conservatorial, que, em geral, tende a priorizar a transmissão destes mesmos cânones por meio do ensino instrumental. Ao lembrar que o intérprete também busca aceitação nos espaços de sociabilidade musical, são os repertórios tradicionais que oferecem condições mais efetivas de afirmação e consagração pela plateia, e com isso, há permanências do gosto dominante “em detrimento da renovação estética” ⁶⁴⁶.

A especialização em repertórios de música de vanguarda, ainda hoje, se caracteriza enquanto possibilidade a ser efetivada, dada a dificuldade de estabelecimento nesta área específica de atuação. A interpretação de música contemporânea ainda se constitui enquanto exceção, em um cenário amplamente dominado pelos repertórios tradicionais, tendo como pano de fundo a desatualização

⁶⁴⁴ A transcrição foi realizada por ANZE, *op. cit.*, 2010, p. 117-133.

⁶⁴⁵ ANZE, *op. cit.*, 2010, p. 47.

⁶⁴⁶ NOGUEIRA, *op. cit.*, 2003, p. 58.

dos currículos de conservatórios e escolas de música brasileiras, bem como de seus professores e dos musicistas ali formados ⁶⁴⁷.

A música de vanguarda costuma ser estudada em áreas tais como análise, estética e teorias composicionais, entretanto, poucas ainda são as abordagens do ponto de vista de sua interpretação. Isso ocorre, possivelmente, pois a execução das obras desta estética configura fenômeno pouco recorrente, fazendo com que a apresentação de peças deste perfil seja esparsa e descontinuada. Isso se dá em função de alguns fatores específicos: a inexistência de outras execuções de uma mesma obra como referência, e do mesmo modo o desconhecimento da poética dos compositores, uma vez que o processo criativo diverge sensivelmente da tradição musical estabelecida entre os séculos XVII a XIX. Outro fato é a complexidade considerável das obras, o que demanda uma desenvoltura técnica avançada, e novamente, por conferir características incomuns à tradição musical estabelecida, este repertório tende a desinteressar o executante.

Por último, existe a pressão do mundo dos eventos, ou talvez do mundo contemporâneo, onde tudo tem de ser resolvido com rapidez. Os concertos são realizados com poucos ensaios, repetidos poucas vezes e no caso de obras contemporâneas quase sempre ocorre apenas a estreia, que assim torna-se a única execução pública por muitos anos. [...] O público passou a ser – e ainda é – privado de um contato honesto com grande parte da produção de artistas contemporâneos, e estas barreiras que, por todos os lados, impedem o ouvinte de ter acesso a essa arte funcionam de maneira eficiente, como censura. O jornalismo especializado poderia ser uma ponte para a ampliação desse universo, na medida em que pelo menos informasse sobre a existência de uma outra música. Mas, no momento, não parece haver condições para isso” ⁶⁴⁸.

A atuação da SPMC teria oferecido os passos iniciais da inserção da música de vanguarda no cenário musical local, diferenciando-a em certa medida das propostas da SCABI, que tal como indicado anteriormente priorizou um repertório da tradição canônica com inserção de uma estética de caráter nacional. As tentativas e oferta do repertório de concerto de vanguarda, não formaram a maior parte da

⁶⁴⁷ “Vê-se que se trata de um círculo vicioso: as instituições de ensino musical discriminam a música contemporânea que, conseqüentemente, não se torna inteligível e mesmo acessível aos intérpretes, o que faz com que o público de concerto tenha restrito acesso a ela, e que os futuros estudantes de música não a exijam nos conservatórios e escolas de música”. GOULART, Márcia. *A Música Contemporânea nos Eventos Científicos Brasileiros da Área no Século XX*. In: Revista Aboré. 2006, Manaus, v. 2, n. 2, 2006, p. 1-11, p. 3.

⁶⁴⁸ MOJOLA, Celso. *A interpretação da música contemporânea*. In: Cadernos do Colóquio: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, 2000, Rio de Janeiro, ano II, maio de 2000, p. 32-35, p. 33.

produção musical encabeçada pela SPMC, que aos moldes de instituição privada, promovia um repertório da tradição romântica que tencionava à vanguarda, mas, de fato seria, esta a principal responsável pelos primeiros passos no estabelecimento de um novo direcionamento estético no campo da música.

Uma das razões para esta ressignificação da postura quanto ao repertório, par além da já destacada mudança estética que despontava na produção do grupo *Música Nova*, está relacionada à figura de José de Almeida Penalva (1924-2002), que para além da música se dedicou ao sacerdócio. Como professor vinculado à Escola de Música e Belas Artes a partir de 1959, lecionou disciplinas como contraponto e fuga até a década de 1980, e das suas atividades docentes, criava material elaborando destacadas apostilas, dentre as quais figuram “Música do Século XX, Música contemporânea – pré-vanguarda, vanguarda e pós-vanguarda e Estruturas fundamentais do contraponto – I Modal; II Tonal; III Atonal”.

Penalva aprofundou seus conhecimentos em composição com Damiano Cozzella (1929) em São Paulo entre 1959 e 1960, aproximando-se das estéticas de vanguarda. Afastando-se no início da década seguinte das composições essencialmente litúrgicas, foi à Itália estudar música entre 1972-1973 com Boris Porena (1927), e a partir deste momento abandonou as composições de caráter tonal, optando pelas principais estéticas de vanguarda: “aleatoriedade controlada, dodecafonismo não ortodoxo e música matérica [...] um período de ousadia em relação às linguagens não convencionais”⁶⁴⁹.

Como musicólogo, Penalva estabeleceu contato com acervo do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana a partir de 1972, realizando a organização e catalogação do acervo originário do Barão de Cocais, após ter catalogado, dois anos antes, as obras do compositor Carlos Gomes no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP)⁶⁵⁰. Foi membro fundador de sociedades culturais, tais como a Sociedade Brasileira de Musicologia e a Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, inserindo sua produção e sua influência musical sob a perspectiva

⁶⁴⁹ BOJANOSKI, Silvana; PROSSER, Elisabeth. *José Penalva: uma vida com a batina e a batuta*. Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado, 2006, p. 43.

⁶⁵⁰ GASTAGNA, Paulo. *A contribuição de José Penalva ao Museu da Música de Mariana*. In: PROSSER, Elisabeth (Org.). *II Festival Penalva, I Mostra da Música Paranaense*, Curitiba, 24 a 28 out. 2004. *Anais...* Curitiba: ArtEMBAP, 2005. p. 89-102, p. 100.

estética de vanguarda, e a partir da sua atuação, de maneira mais efetiva, este novo produto musical se faria sentir em Curitiba ⁶⁵¹.

Uma contribuição de relevo para a movimentação da estética de vanguarda pode ser verificada no estabelecimento, a partir de 1965, dos Festivais de Música de Curitiba e dos Cursos Internacionais de Música do Paraná. Estes eventos, promovidos pela SPMC, somaram total de nove edições, realizadas entre 1965 e 1977, com algumas interrupções neste período, causadas por inviabilidade financeira. As atividades desdobravam-se em locais nos quais a prática artística já era realizada: as aulas dos Cursos Internacionais ocorriam na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, no Instituto de Educação e no Colégio Estadual do Paraná, e os recitais e concertos ocorriam, além dos espaços citados, na Faculdade Tuiuti, Biblioteca Pública do Paraná, Teatro Guaíra, Teatro da Reitoria da UFPR e em igrejas da cidade.

O maestro paulista Roberto Schnorrenberg (1929-1983), amigo direto de José Penalva, seria o responsável pela elaboração dos eventos, a convite da diretoria da SPMC, uma vez que possuía experiências anteriores na direção de festivais realizados em Porto Alegre e Teresópolis, e nesse intuito organizou oito das edições do Festival de Música de Curitiba. Importante mencionar que Schnorrenberg foi um dos alunos de Koellreutter na versão paulista do movimento *Música Viva* realizada ao longo da década de 1940, e trazia consigo, portanto, uma compreensão de música, produção e estética musical mais alargada em relação aos moldes tradicionais.

Maestro paulista dirigirá o Festival de música e curso.

Será Diretor artístico do Primeiro Curso de verão e do 1º Festival de Música de Curitiba o maestro Roberto Schnorrenberg, de São Paulo. As promoções terão lugar em nossa capital durante o mês de fevereiro, sob o patrocínio do Departamento de Cultura [...] e em colaboração com a Pró-Música. O maestro Roberto Schnorrenberg, pertencente à nova geração de dirigentes de orquestra do Brasil tem se destacado como uma de suas experiências máximas. Portador de extraordinária cultura musical e humanista, é hoje uma das maiores autoridades brasileiras em sua especialidade ⁶⁵².

A dinâmica dos Cursos Internacionais e Festivais que passaram a ser promovidos contava, desde a primeira edição, com nova mentalidade de propostas e

⁶⁵¹ PROSSER, *op. cit.*, 2004a, p. 195.

⁶⁵² Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 17 de dezembro de 1964. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1964, Edição 032641.

direcionamento. “A realização do Curso e Festival de Curitiba representa uma tentativa inédita, falou o maestro Schnorrenberg”, indicando a previsão de apresentações de orquestras e corais, vários recitais e concertos, além de conferências sobre “história da música, música contemporânea [...]” ⁶⁵³. A movimentação dos Festivais de Música promoveu intenso intercâmbio entre musicistas, compositores, agentes culturais vinculados, inclusive, às novas correntes estéticas. Consolidou novo momento de circulação de personalidades da música, ampliando assim a vivência da sociedade local, oportunizada por um volume maior de concertos promovidos, cursos e palestras, tendo em cada edição “cerca de 25 cursos teóricos e práticos, além de uma média de 30 concertos” ⁶⁵⁴.

Roberto Schnorrenberg abriu espaço, durante os Festivais e Cursos, para a produção de compositores brasileiros, encomendando obras para serem estreadas nos eventos e dedicando a eles a coordenação das disciplinas de composição ministradas nos Cursos. Esta afirmação indica que houve oportunidade, durante os Cursos Internacionais de Música do Paraná, para o debate e mesmo a inserção de modelos composicionais vigentes naquele contexto, uma vez que parte dos compositores apresentados tinha vinculação direta com as vanguardas ⁶⁵⁵.

Naturalmente, ao se ponderar sobre a encomenda de uma obra, compreende-se que esta se caracteriza por uma composição musical inédita, pensada diretamente para o evento ao qual se destina. Ao verificar as estreias de obras de compositores nacionais, é possível indicar estreita relação com as correntes de vanguarda nos programas de concerto dos Festivais ⁶⁵⁶: A partir da segunda edição do evento, constam algumas estreias mundiais e nacionais, dentre as quais se destacam:

I Festival de Música de Curitiba e I Curso de Verão de Curitiba (1965) – aparentemente não houve encomendas de obras nem estreias, mas foi executada a obra de Edino Krieger *Brasiliiana* para viola e cordas;

⁶⁵³ Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 28 de janeiro de 1965. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1965, Edição 03298.

⁶⁵⁴ TEIXEIRA, Selma Suely. *Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná 1965/1977*. Boletim informativo Casa Romário Martins. Curitiba: 18 (86), jan.1991, p.32.

⁶⁵⁵ José de Almeida Penalva, Osvaldo Lacerda, Edino Krieger, Henrique Morozowicz, Marlos Nobre, dentre outros.

⁶⁵⁶ Com base em GOEDERT, Taianara. *Desdobramentos artísticos resultantes dos Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná*. 2010, 183f. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010, p. 135-179.

II Festival de Música de Curitiba e II Curso de Verão de Curitiba (1966) – *Descontínuo* de Damiano Cozzella; *Ballade* para violino e órgão de Leo Sowerby; *Variações sobre um dissertativo op.40* de Roberto Schnorrenberg;

III Festival de Música de Curitiba e III Curso de Verão de Curitiba (1967) – *Klavierstück* op. post de Anton Webern; *Enchiridion* de Bernd Alois Zimmermann; *Suíte for Toy Piano* de John Cage; *December 1952* de Earle Brown; Conferências do compositor Marc Wilkinson sobre música contemporânea.

IV Festival de Música de Curitiba e IV Curso de Verão de Curitiba (1968) – *Choro para flauta e orquestra* de Edino Krieger (dedicada a Esteban Eisler); *Blirium C-9* de Gilberto Mendes; *Kitsch nº 2* de Willy Corrêa de Oliveira; *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* de John Cage; *Verset pour La fête de La Dédicase* de Olivier Messiaen.

V Festival de Música de Curitiba e V Curso de Verão de Curitiba (1969) – *Sinfonietta* – Erns Mahle; *Nascemorre - Beba Coca-cola* de Gilberto Mendes; *Um movimento* de Willy Corrêa de Oliveira; *Missa Breve* de Henrique Morozowicz; *3 Coros de Natal* de Marlos Nobre.

VI Festival de Música de Curitiba e VI Curso de Verão de Curitiba (1970) – *La merle noir* de Olivier Messiaen; *Density 21.5* de Edgard Varese; *Sonatina* de Darius Milhaud; *Sonatina para oboé e piano* de Ernst Mahle; *Variações sobre um recitativo op.40* de Arnold Schoenberg; *Toccatina* de Marlos Nobre; *3 kleine stuecke op.11* de Anton Webern; *6 Kleine Kavierstuecke op.19* de Arnold Schoenberg.

VII Festival de Música de Curitiba e VII Curso de Verão de Curitiba (1974) – “Festival Almeida Prado”; trechos de *6 Metamorphoses After Ovid* de Benjamin Britten.

VIII Festival de Música de Curitiba e VIII Curso de Verão de Curitiba (1975) – *Estro Armônico* de Edino Krieger; *Metanóia* de José Penalva; *Quarteto de cordas nº2, nº 3 e nº 4* de Krzysztof Meyer; *Pequena Suíte para cordas* de Gilberto Mendes; *Estudo Aberto* de Henrique Morozowicz ⁶⁵⁷.

⁶⁵⁷ Três das quatro obras com estreias mundiais foram peças compostas sob encomenda para o VIII Festival. Os compositores dessas obras recebiam uma quantia em dinheiro pela composição da mesma. Nesta edição, os compositores com obras compostas para o Festival foram Edino Krieger, Henrique Morozowicz e Pe. José Penalva. GOEDERT, *op. cit.*, 2010, p. 71.

IX Festival de Música de Curitiba e IX Curso de Verão de Curitiba (1977) – Realização dos seminários de Música contemporânea; *Cantigas de Bem Querer* de Henrique Morozowicz; *Ágape* de José Penalva;

Neste ponto, é possível fazer ponderações sobre o repertório promovido pelos Festivais de Música de Curitiba em comparação à música disseminada nos concertos da própria SPMC. Durante os eventos realizados nos Festivais, financiados pelo governo estadual e pela SPMC, havia concentração maior de intérpretes internacionais para ministrarem cursos e realizarem concertos, e do mesmo modo uma movimentação ampla de musicistas e interlocutores, que acabavam centralizando parte significativa das atividades musicais realizadas. A SPMC, como se sabe, gerenciada pelo modelo de instituição privada, em certa medida vivenciava os mesmos problemas verificados ao longo da análise da SCABI em relação à limitação patrocínio privado de concertos, que acabavam consequentemente limitando as contratações.

Apesar de não se configurar como um evento exclusivo voltado à música de vanguarda, de fato esta estética recebeu atenção durante os Festivais e Cursos. Entretanto, dada a abrangência dos cursos oferecidos, tanto teóricos quanto instrumentais, e com o trânsito de diversos professores e alunos do Brasil e do exterior, houve uma disseminação ampla de repertórios musicais. “O festival de música de Curitiba que se realizava paralelamente ao curso, mostrava à plateia curitibana não só excelentes concertistas, e ótimos corais, mas também a música de autores tanto de peças remotas, como daqueles dias” ⁶⁵⁸.

Das obras destacadas, aquelas estreadas em Curitiba durante os Festivais de Música se caracterizavam em diversas tendências estéticas de vanguarda da segunda metade do século XX, com compositores contemporâneos engajados e boa parte, àquele período, em plena atividade criativa. A encomenda de obras musicais por parte da organização do evento era um incentivo ainda maior para a promoção musical vinculada às estéticas de vanguarda, visto que os compositores que circularam por Curitiba, neste momento, estavam todos associados de alguma forma a estes processos técnico-estéticos. Mesmo as estreias nacionais indicam trabalho de apresentação de obras desconhecidas da plateia local deste repertório, resultado da atividade dos grupos instrumentais contratados para a realização de concertos,

⁶⁵⁸ RODERJAN, Roselys. *Aspectos da Música no Paraná (1900-1968)*. In: NETO, Manuel J. (Org). A [des]construção da música na cultura paranaense. Curitiba: Ed. Os Charlatões, 2004, p. 92.

indicando certo amadurecimento da atividade interpretativa no campo da produção musical de vanguarda.

A plateia de música de concerto de vanguarda, diversamente à relação estabelecida e canonizada com repertórios em certa medida “seguros” da tradição dos séculos XVIII e XIX, apreendia, não sem dificuldades, o material sonoro das novas propostas oferecidas àquele período. A desconstrução das informações convencionais estabelecidas, demandaria um novo movimento formativo e educativo da plateia local, e nestes primeiros contatos haveria, naturalmente, o choque com as novas estéticas.

Mesmo após os Festivais iniciais, parece ter havido certa resistência ao repertório de vanguarda, ao menos no que toca à quantidade de obras executadas. A imprensa diária dava indicativos de que a plateia questionava a falta de equilíbrio entre os repertórios estabelecidos, com aqueles de estética contemporânea, criticando a ausência de “gradação” neste processo: “Apesar de todas as reclamações, no sentido de haver mais musica contemporânea no Festival, manteve-se a mesma gradação [...] a música contemporânea foi pontilhada entre românticos, clássicos e barrocos, e nem por isso deixou de ser importante” ⁶⁵⁹.

Em 1967, durante o terceiro Festival de Música, a plateia seria surpreendida pelo recital do pianista Paulo Affonso de Moura Ferreira, um dos intérpretes especializados na prática do repertório de vanguarda. Chefe do Departamento de Música e Arquitetura da Universidade de Brasília, o musicista e pesquisador se dedicava à obtenção de peças para o estabelecimento de uma biblioteca especializadas em repertório de vanguarda, solicitando obras aos compositores em atividade.

Ao que tudo indica, houve certa expectativa por parte do evento que era aguardado em seu aspecto “polêmico”. “Por outro lado, o pianista [...] dará hoje, às 21 horas, no pequeno auditório do Teatro Guaíra, um concerto de música contemporânea destinado a causar polêmica no ambiente cultural curitibano” ⁶⁶⁰. Durante o recital, tamanho foi o impacto, que o pianista precisaria indicar o rito para a finalização do concerto, ao solicitar que a plateia “se levantasse e o aplaudisse”:

⁶⁵⁹ VIRMOND, Eduardo. *Em favor do vice versa*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 02 de fevereiro de 1969. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1969, Edição 04072.

⁶⁶⁰ Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 27 de janeiro de 1967. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1967, Edição 03457.

Executando composições de Schnorrenberg e Stockhausen, Paulo Affonso encerrou o recital interpretando uma peça do americano Earle-Brown, em que todos os recursos sonoros do piano foram utilizados. A plateia, surpreendida pela sequência de sons inusitados e dissonantes, ficou entre a vaia e a palma, sem saber se acatava o pedido do próprio pianista para que se levantasse e o aplaudisse ⁶⁶¹.

Este evento, em especial, parece ter chocado de início a plateia local. Em artigo intitulado “A presença do presente”, a postura da plateia seria duramente criticada pelo colunista. Se por um lado, o público aprendera a reconhecer os repertórios canônicos, a partir desta nova realidade da década de 1960, a vanguarda teria evidenciado a “problemática da música moderna contemporânea”.

O recital de Paulo Affonso de Moura Ferreira foi útil, antes de tudo, por ter posto perante um público de música tradicional, a problemática da música moderna contemporânea. O público reagiu cautelosamente de parte dos “nonconformistas” às avessas e exuberantemente por parte dos adeptos de uma nova linguagem musical. Houve um princípio de vaia [...] bem como o inevitável ataque de riso, da parte de uns poucos. A vaia é uma reação de intolerância e o ataque de riso é produto de ignorância. [...] mas a coisa é muito séria e merece ser considerada sem o menor deboche ⁶⁶².

O autor continuaria sua crítica, traçando percurso da história da música para demonstrar ao leitor que aquele repertório era fruto de um processo de contínua atualização da prática composicional, já que “Schoenberg obedece à linha de continuidade de um processo que começou em Beethoven e acabou em Wagner”. Após explicações sobre as obras de Schoenberg, Webern, Henrique Morozowicz, Zimmermann e Hauer, o colunista indicou que o público estaria em “grau máximo de irritação”. De todo modo, após outras obras de Messiaen, John Cage, Chou Wen Chung, Padrós, L. Pablo e Stockhausen, o evento foi finalizado e o próprio autor indicaria que não conseguiria oferecer impressões sobre as duas últimas obras executadas, dado o cansaço causado pela atenção dispensada às peças anteriores.

Da coluna, destaca-se o tumulto causado pelo repertório de vanguarda em suas diversas sonoridades e tendências, que à época configuravam novidade aos ouvidos curitibanos. Do mesmo modo, a própria imprensa especializada sentiria, a este momento, dificuldades de oferecer impressões sobre o evento em si, dada a

⁶⁶¹ TEIXEIRA, *op. cit.*, 1991, p. 31.

⁶⁶² VIRMOND, Eduardo. *Presença do presente*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 31 de janeiro de 1967. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1967, Edição 034630.

novidade deste tipo de repertório e as necessidades de uma escuta especializada que, pela falta de recorrência, causava o “cansaço intelectual” durante a análise.

Impressões semelhantes foram colhidas em outras análises realizadas sobre os Festivais. A musicóloga Elisabeth Prosser⁶⁶³, ao ser entrevistada sobre a inserção do repertório de vanguarda nos concertos promovidos neste período, deste mesmo intérprete, indicou que:

[...] havia os concertos do Paulo Afonso Ferreira de Moura, de Brasília, no Guairinha, e ele produzia as últimas peças [...], Cage [...] ele jogava milho dentro do piano, por causa do som. Então o pessoal dava risada, né, o pessoal ria do começo ao fim, não levava a sério, sabe? O pessoal participava também, com essas reações, pois, em partes, era um dos objetivos também da música daquela época. Música de Vanguarda, Cage, ele queria a reação, e aí eles respondiam àquela reação⁶⁶⁴.

De acordo com a musicóloga, a música de vanguarda ainda hoje precisa ser melhor assimilada pela plateia, dada a sua dificuldade em apreender o objeto musical em meio às novas propostas estéticas. Para a cidade de Curitiba daquele contexto, restrita no que concerne à produção musical de vanguarda, ela alertou que o público não tinha a formação necessária à apreensão daqueles conteúdos musicais específicos, e com isso os concertos se constituíam mais pelo caráter “exótico”, em detrimento da experiência estética.

Ao mencionar a abertura oportunizada com as atividades da SPMC, a entrevistada indicou que os Festivais, e demais eventos proporcionados, foram promotores indispensáveis neste movimento maior em torno das estéticas de vanguarda, ampliando gradativamente a experiência artística local. Para ela, Curitiba continha um público de gosto restrito, com práticas musicais que valorizavam os cânones e instituições que disseminavam compositores sacralizados.

Então, mas trazia pra Curitiba, que na época era super conservadora, imagina, um concerto assim, num lugar onde se ouvia Beethoven, Mozart, Chopin, Tchaikovsky, né, o tempo todo. [...] A Pró-Música abriu bem, mas o gosto do público em geral era muito restrito⁶⁶⁵.

⁶⁶³ PROSSER, Elisabeth. Depoimento concedido a Taianara Goedert em junho de 2009.

⁶⁶⁴ GOEDERT, *op. cit.*, 2010, p. 119-120.

⁶⁶⁵ *Idem.*

A este período a SCABI já tinha sido colocada, em definitivo, no posto de instituição tradicionalizada em relação ao repertório. As opções estéticas desta se mantiveram alinhadas ao modelo de disseminação do repertório da tradição canônica, inserida em um contexto de utilização do repertório de caráter nacional. Não obstante, apesar das diferenças, ambas as instituições ainda dividiam espaço na imprensa diária, e do mesmo modo interagiam em conjunto, intermediando intérpretes e realizações. Em setembro de 1968, a SPMC e a SCABI realizariam uma “Santa Missa em sufrágio da alma da [concertista] Maria Amélia Rezende Martins”, com concerto promovido pelo Coro Pró-Música na Catedral metropolitana de Curitiba ⁶⁶⁶.

Apesar da convivência e coexistência entre as instituições, conforme se viu, o número de associados da SCABI diminuía anualmente, basta indicar que, ao início da década de 1960 a SCABI contava com 1683 associados, e ao despontar da década seguinte esta quantidade cairia pela metade, após a realização dos cinco primeiros Festivais de Música de Curitiba e dos Cursos Internacionais de Música do Paraná. Não obstante, nesse período, a SCABI seria vista como uma instituição “esvaziada”:

[...] há exatamente 25 anos, quando Aristides Severo Athayde, Clotilde Cravo, Henriqueta e Eduardo Garcez, padre José Penalva e mais alguns idealistas entusiastas pela música [de concerto] decidiram criar uma sociedade cultural mais dinâmica do que a então esvaziada SCABI (que viria a fechar alguns anos depois) [...] ⁶⁶⁷.

Após o encerramento das atividades da SCABI em 1976, a Pró-Música ainda se manteria por algum período promovendo concertos na cidade, entretanto, com os mesmos sintomas e dificuldades enfrentadas pela SCABI nas décadas anteriores. Após início da temporada de 1979, uma publicação de imprensa diária indicaria os novos desafios da diretoria frente a um cenário desfavorável, em função de um “período de crise”.

⁶⁶⁶ Convite. *Sociedade Pró-Música e Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê promovem Santa Missa em sufrágio da alma de Maria Amélia Rezende Martins*. 893 FOLR, 1968, Curitiba. **SCABI**, 21.09.1968.

⁶⁶⁷ MILLARCH, Aramis. *Arthur, o pianista com sabor de Brasil*. Tabloide digital. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/arthur-o-pianista-com-sabor-de-brasil>> Acesso em 15.mai.2016.

Evidente que a Pró-Música necessita de maior estabilidade; só assim conseguirá dar à nossa cidade um pouco mais de cultura no referente à parte musical, setor esse em sensível decadência. Entretanto, a sua existência, o seu contínuo crescimento e essa tão necessária estabilidade, dependerão do apoio que ela receber do público e principalmente dos órgãos oficiais de nosso Estado. E este apoio é um **dever**. Seria bastante deprimente se Curitiba não tivesse estrutura para manter uma Sociedade como a Pró-Música. Não deixemos acontecer com ela o irreparável erro que foi o desaparecimento da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê, a tradicional SCABI que tanto contribuiu para o engrandecimento da vida musical de Curitiba, por mais de 30 anos ⁶⁶⁸. (com grifos no original)

A informação indica a fase vivenciada pelas instituições que, apesar de privadas, promoviam eventos específicos de colaboração com o governo e eram responsáveis por parte significativa da movimentação musical da cidade relacionada à música de concerto. No caso da SCABI, além de cursos formativos e eventos abertos à população, tentou manter sua orquestra sinfônica contando com auxílio do governo estadual sem sucesso, e no caso da Pró-Música de Curitiba, a manutenção junto ao governo estadual dos Festivais de Música de Curitiba e dos Cursos de Música do Paraná. Após 1977, estes eventos promovidos pela SPMC seriam desativados em decorrência da falta de contribuição financeira por parte do governo estadual, sendo posteriormente convertidos, a partir de 1983, na Oficina de Música de Curitiba, organizada pela Fundação Cultural de Curitiba ⁶⁶⁹.

Quanto à Pró-Música de Curitiba, conforme destaca a matéria, esta havia passado por período de crise financeira e necessitava de apoio efetivo por parte dos órgãos públicos, reivindicações estas, como se viu, semelhantes às da intelectualidade sobre as principais iniciativas da SCABI ao longo das décadas de 1940 e 1950. A “tão necessária estabilidade” seria a única alternativa para que a Pró-Música de Curitiba mantivesse suas atividades e não “tivesse o mesmo fim da SCABI”, em uma fase da história da disseminação musical curitibana que entrava em processo “sensível de decadência”.

As características específicas de cada uma destas instituições de promoção musical, relacionadas ao momento histórico específico, partiram da mesma necessidade: promover e ampliar espaços de reprodução musical para a prática de determinado repertório, bem como de tentar consolidar uma determinada estética

⁶⁶⁸ SAMPAIO, Marisa. *Recital de Jacques Klein abre temporada da Pró-Música*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 10 de abril de 1979. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1979, Edição 07286.

⁶⁶⁹ Atualmente na 34ª edição.

musical. No caso da SCABI, a inexistência de práticas oficiais no campo da música, associada ao trânsito de conferencistas, compositores e agentes culturais vinculados à produção musical de estética nacionalista, tencionou à representação do repertório que atendia às demandas estéticas daquele contexto. Nesse sentido, a instituição promoveu diversas atividades no intuito de possibilitar tal empreendimento, especialmente ao longo das décadas de 1940 e 1950.

Como se viu, após a fundação da SPMC, a mudança nas concepções voltadas à legitimação da arte de vanguarda precisaria encontrar espaço na realidade local para ser efetivada em sua totalidade. Pela postura pedagógica da SPMC, Curitiba devia voltar suas atenções ao novo, e por isso investiu na inserção da música de vanguarda em suas temporadas artísticas, e do mesmo fomentou este repertório durante os Festivais de Música de Curitiba e Cursos de Música do Paraná, por meio de encomenda de obras de compositores em atividade, todos vinculados à criação desta estética musical. “É uma aparente contradição, mas também um fato histórico irrefutável, que as obras modernistas, criadas para apresentar uma aura de heresia, tenham acabado por receber o epíteto de clássicas” ⁶⁷⁰, o que significa dizer, ao se transpor esta ideia para o campo da produção musical curitibana, que a SPMC buscou em última instância, construir um repertório contemporâneo no intuito de torná-lo também canônico. Eis o trajeto – ou no caso a inversão – que acabou sendo impulsionada na relação da arte no campo da música de vanguarda com o público. Nesse sentido, caberia a instituições como a SPMC o papel de formadoras, para possibilitar esta mudança de posicionamento do público frente à obra de arte.

Portanto, apesar dos repertórios distintos, da vinculação a correntes estéticas diferenciadas – repertório canônico com incursões no nacionalismo e repertório de vanguarda – e da respectiva estratégia de organização musical disseminada nos concertos promovidos, bem como das diferentes associações entre a intelectualidade para concretizar a respectiva promoção musical, tanto SCABI quanto SPMC se constituíram como um modelo de instituição privada que, a julgar pelas empreitadas no campo da disseminação musical, tentaram emancipar este modelo e abranger um espaço de atuação maior. Para tanto, buscaram estabelecer contato com instâncias governamentais no intuito de angariar recursos e manter e mesmo ampliar a quantidade de eventos, de musicistas contratados e da

⁶⁷⁰ GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008, p. 25.

abrangência. A partir de meados da década de 1970, houve significativa mudança no eixo da realização e direção das atividades culturais na cidade de Curitiba. Após a criação da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), em 1973, iniciou-se o período de estatização das realizações artísticas, também direcionadas ao campo da música, marcando simbolicamente as ações da administração municipal no processo de promoção das atividades culturais ⁶⁷¹.

Importante mencionar que, no campo da promoção de música de concerto sinfônica, esta mudança demoraria ainda alguns anos para ser estabelecida, já que a Orquestra Sinfônica do Paraná (OSP) foi criada em 1985, durante a gestão do governador José Richa (1983-1986). Influenciado pelo concerto realizado pela *Orquestra Sinfônica Brasileira* em Curitiba, deu aval para o processo de institucionalização e manutenção de uma orquestra oficial no estado, organização musical vinculada à Fundação Teatro Guaíra. Em 1991, durante o governo de Roberto Requião (1991-1994), foi dado início a uma série de políticas de estatização, dentre elas a transformação da Fundação Teatro Guaíra em Autarquia, e com isso tanto a orquestra sinfônica quanto o grupo de ballet do Teatro Guaíra tornaram-se corpos estáveis do atual Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG) ⁶⁷².

O marco de criação e estabelecimento da FCC e posteriormente da OSP como organização estável do Centro Cultural Teatro Guaíra, pode ser entendido em duas direções: primeiramente como a atuação do estado em seu papel de promover e fomentar a arte e a cultura, e em segundo plano, o declínio das iniciativas civis, tais como a SCABI e SPMC, que haviam tomado para si, na ausência de um poder governamental, o processo de encabeçar e realizar os eventos artísticos musicais em Curitiba, desde meados da década de 1940. A partir deste momento, as realizações artísticas passaram a ser reguladas, desde a proposição até sua efetivação, por corpos gerenciais organizados deste setor político de fomento à cultura artística local, substituindo em definitivo os modelos, até então vigentes, das organizações civis no campo da promoção musical que foram decisivas na cidade até a década de 1970, ao estreitar relações com a intelectualidade e estabelecer contato com movimentos estéticos vigentes e disseminar seus respectivos

⁶⁷¹ MORAES, *op. cit.*, 2008.

⁶⁷² DIAS, Agemir de Carvalho. *O Estado como promotor do desenvolvimento artístico-cultural: pesquisa-ação no Centro Cultural Teatro Guaíra*. 2014. 134f. Dissertação (Mestrado em Planejamento e Governança Pública), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014, p. 51.

repertórios, quer vinculados à tradição canônica, quer associados às estéticas de vanguarda.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho procurou estabelecer conexões entre a produção artística e a codificação desta por um público específico, discutindo, do mesmo modo, os obstáculos para a concretização de um dado projeto estético. Embasado nas perspectivas de uma história social da música, tencionou não apenas abranger o estudo da criação artística em relação à sociedade, mas também da vida de um grupo e da relação deste com a arte em um dado momento histórico.

O “caminho de música” trilhado pela Sociedade Artística Brasília Itiberê configurou momento particular para a cidade de Curitiba, no momento em que procurou oferecer novos espaços de sociabilidade musical em um contexto específico cuja disseminação estava pautada, desde as primeiras décadas do século XX, no amadorismo e na heterogeneidade. Sua criação buscou dar corpo a um movimento mais amplo e definitivo no cenário musical local, que tencionava estabelecer uma estrutura efetiva de promoção musical de repertório de concerto, instituindo mecanismos para dar corpo a tal proposta, e por meio da SCABI, estruturou-se uma primeira possibilidade deste caminho para a música de concerto na cidade, estabelecendo meios para sua legitimação no contexto local..

Como modelo de repertório, a SCABI seria influenciada, em um primeiro momento, pela produção musical canonizada no século XIX, resultado desta idealização de uma obra moral e espiritualmente superior no processo de *sacralização* da música, produto de veneração e contemplação esvaziado de sua função social direta, como resposta à considerada “decadência” da comercialização de concertos públicos e do mundo operístico. Para a realidade social brasileira, influenciada pela idealização dos modelos artísticos europeus, esta concepção de repertório passou a ser amplamente adotada, as tradições importadas da Europa ditaram os costumes e estruturaram o campo da reprodução musical, incorporando às instituições privadas de fomento, a música característica deste arcabouço canônico.

Embora sofresse influência direta dos repertórios canônicos, a instituição esteve inserida em um contexto de amplo debate, no âmbito nacional, sobre a utilização dos recursos nacionais no processo composicional de um lado, frente a propostas universalistas associadas às vanguardas, de outro: o nacionalismo em oposição, em um primeiro momento, à vanguarda. Este embate, estabelecido ao

longo das décadas de 1940 e 1960, foi intensificado no cenário nacional, no momento em que a SCABI iniciava suas atividades e conduzia suas primeiras estratégias de atuação em Curitiba. É possível verificar, desde as primeiras propostas, seu engajamento estético voltado às práticas musicais de cunho nacionalista, ainda que com especificidades relacionadas à realidade de uma instituição privada. Apesar de possuir autonomia para a contratação de intérpretes e conjuntos, a negociação dos eventos dependia da viabilidade financeira da instituição e da disponibilidade de trânsito e agenda, tanto da SCABI quanto dos musicistas.

Apesar de se verificar aproximação do presidente da SCABI, Fernando Corrêa de Azevedo, com propostas vigentes da produção musical de caráter nacional, ele administrava a uma instituição que tinha uma orientação estética delimitada pelo repertório da tradição canônica dos séculos XVIII e XIX, e, portanto, precisaria estabelecer meios para sua ampliação. Desde os anos iniciais da SCABI, faz-se possível constatar, nas frentes de atuação direcionadas pela entidade, tendência de inserção do nacionalismo, mas para que fosse possível efetivá-lo, era preciso primeiramente estabelecer a instituição no cenário local e se emancipar para além dele, alcançar outras regiões brasileiras e demonstrar que a SCABI estaria apta a receber concertistas de prestígio nacional, e posteriormente internacional. As “garantias de representatividade” foram evidenciadas tanto na irradiação proposta pela entidade em periódicos do Rio de Janeiro, por meio dos contatos com os críticos Andrade Muricy e Rui Itiberê da Cunha, quanto nas trocas de correspondência entre o musicólogo Curt Lange e Fernando Corrêa de Azevedo.

Nos diálogos entre o musicólogo e o administrador cultural, verificam-se as propostas almejadas pelo presidente da SCABI, voltadas à ampliação das atividades da instituição, ao fechamento das parcerias, à inclusão de Curitiba em um circuito amplo de trajeto de musicistas de prestígio, e do mesmo modo à tentativa efêmera de estabelecimento de Fernando Corrêa de Azevedo no cenário político cultural, com intuito de promover “um vasto plano de ações culturais”, no qual, conforme anunciado em programas de concerto, a SCABI seria incluída. Esta reflexão de Fernando Corrêa de Azevedo o coloca em par de igualdade com representantes da política cultural nacional no período em que as manifestações artísticas não eram, de modo efetivo, patrocinadas e amparadas diretamente pelo poder público. Havia expectativa da intelectualidade de que a máquina estatal fosse movimentada, na

tentativa de prover estabilidade às instituições privadas, e neste aspecto, a análise das fontes da SCABI demonstra que a atuação de seu presidente não logrou o êxito, dadas as tentativas de oficializar o recebimento de subvenções para a manutenção de sua orquestra sinfônica, e posteriormente para demais atividades musicais da instituição.

Em análise aos programas de concerto promovidos, é possível indicar a recorrência majoritária do repertório canônico ao longo dos 355 eventos apresentados pela SCABI, compreendidos entre 1945 e 1963. A permanência desta tradição musical, como principal produto disseminado, pode ser compreendida no processo de aprendizado do musicista, já que a formação do intérprete está diretamente calcada nestes repertórios, com técnicas que são empregadas desde o século XIX na aprendizagem instrumental.

Entretanto, a música de concerto de caráter nacionalista teve impacto significativo nas temporadas artísticas da SCABI, sendo a segunda corrente composicional em número de execuções durante os concertos realizados. Ao longo dos seis primeiros anos de atuação, entre 1945-1950, verificou-se a apresentação de praticamente metade das obras de compositores vinculados ao repertório nacionalista, volume significativo, já que a este período, fervilhavam as discussões em torno do nacionalismo e das vanguardas em música no âmbito nacional. Ao longo das 19 temporadas artísticas promovidas pela SCABI, verificou-se que o repertório nacionalista teve o dobro de execuções, quando comparado ao dos séculos XVII e XVIII.

Na análise da produção musical disseminada, é inevitável ponderar que a SCABI se posicionou esteticamente frente o antagonismo resultante das discussões entre o nacionalismo e as vanguardas. O comparativo entre o repertório nacionalista e o repertório das vanguardas é expressivo ao indicar que, no momento em que havia amplo debate estético no Brasil sobre novas formas de ruptura com a produção musical estabelecida, na capital paranaense, para além dos repertórios tradicionalizados e amplamente aceitos, a produção musical nacionalista era constantemente oferecida por intermédio da SCABI.

Esta afirmação está respaldada nas parcerias da instituição com interlocutores engajados na produção musical de estética nacional, dentre os quais Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Andrade Muricy, representantes deste projeto estético. Ambos, tanto o musicólogo quanto o crítico, foram, em certa medida,

articuladores musicais que contribuíram para a ampliação das atividades da instituição no cenário cultural, no sentido de facilitarem o trânsito de musicistas e compositores na cidade, e mesmo na disseminação direta por meio de conferências sobre a produção musical nacional. A análise dos programas de concerto da SCABI confirma, portanto, que a instituição partilhava do ideário nacionalista e disseminava obras musicais vinculadas ao movimento no cenário local.

O posicionamento da SCABI, no tocante à manutenção do nacionalismo enquanto estética, pode ser verificado na realização dos Festivais de Música Brasileira, iniciativa que buscava garantir um repertório pautado exclusivamente em compositores brasileiros, em especial aqueles que estariam, de algum modo, produzindo em concordância com as premissas nacionalistas. Estes festivais delimitaram simbolicamente o repertório de música nacional no espaço artístico curitibano, especificando um evento exclusivo para sua disseminação. Uma vez que os repertórios dos intérpretes eram amplos e variáveis, esta proposta dos festivais conferia à SCABI poder de disseminação exclusiva de obras de compositores brasileiros engajados, para além do repertório canônico tradicionalmente ofertado pela instituição.

Fernando Corrêa de Azevedo foi, sem dúvidas, figura imprescindível neste processo, uma vez que o perfil e as áreas de atuação deste intelectual o vinculam às preocupações inerentes ao projeto nacionalista da cultura. O presidente da SCABI foi um dos articuladores, por meio da instituição, de estabelecimento de uma escola oficial de música em Curitiba, local no qual além de se formarem musicistas, passaram a ser formados compositores, criando inclusive um museu de estudos sobre folclore na Escola de Música e Belas Artes do Paraná. De maneira semelhante, criou a disciplina de folclore como atividade obrigatória a todos os cursos da instituição, semelhante, em partes, às proposições estabelecidas por seu irmão Luiz Heitor Corrêa de Azevedo no Rio de Janeiro.

Tal como os principais intelectuais engajados no processo de criação musical nacional com base no material folclórico, Fernando Corrêa de Azevedo foi um dos responsáveis pela coleta e registro do fandango do litoral paranaense, oferecendo subsídios para a área da composição, ainda hoje referenciado. Além da atuação como membro e pesquisador em Comissões de Folclore, acredita-se que sua atividade docente na área contribuiu para esta inserção de uma música com preocupações de utilização do material folclórico, basta para tanto, remeter ao

evento da SCABI que contou com mostra de danças regionais do litoral paranaense com acompanhamento de conjunto típico de viola, *rabeca* e adufo, apresentado após a execução do Concerto n° 1 para piano e orquestra de Beethoven. Naturalmente, a instituição foi um destes mecanismos acionados por Fernando Corrêa de Azevedo nesta empreitada de fomento à pesquisa musical.

O repertório de vanguarda, quando analisado sob a ótica dos eventos realizados pela SCABI, constituiu exceção. Dada a inexistência, naquele contexto de fins de 1940 e início de 1950, de escolas efetivas de formação de intérpretes preparados para este tipo específico de produto musical, bem como a questão da complexidade composicional e técnica desta produção, acredita-se que estas práticas musicais, do ponto de vista da execução, ainda se encontravam em fase de maturação. Nesse sentido, parte significativa do repertório disseminado ainda era constituído de obras tradicionalizadas na aprendizagem instrumental, vinculada à produção musical canônica.

Nos casos em que se verificou, nos programas de concerto da SCABI, recorrência de obras vinculadas à vanguarda, estas não constituíam, em si, uma ruptura definitiva com os códigos musicais estabelecidos pela tradição do repertório dos séculos XVIII e XIX, e portanto não havia recusa enfática destas obras por parte da plateia, ao menos nada foi veiculado pela crítica de imprensa diária, nem tampouco pela instituição. Como se viu, um exemplo representativo desta realidade pode ser verificado no intérprete que, apesar grande divulgador de compositores de vanguarda, após realização de recital específico com obras do século XX, permaneceria em Curitiba, sob patrocínio da SCABI, para a posterior apresentação de um concerto para flauta e orquestra de Mozart, orientado nesse momento, ao foco de interesse da instituição.

Ainda nesse aspecto, a “pequena assistência” curitibana que presenciou a palestra de Koellreutter de 1950, um dos principais representantes da vanguarda musical no cenário nacional àquele momento, demarca em definitivo o papel desta corrente e seu repertório diminuto nos espaços de sociabilidade musical promovidos pela SCABI. A mudança do local de realização do evento – do salão do Clube Concórdia para o apartamento de um integrante da SCABI – em face à discreta participação dos associados, pode indicar um posicionamento dos seus membros frente à referida estética. Dos eventos realizados pela SCABI, que efetivamente contaram com obras de vanguarda, apenas dois fizeram apontamentos diretos

relacionados a esta estética nos programas de concerto, sendo que um deles apresentou obras de Francisco Mignone, um compositor nacionalista em “fase experimental”.

Portanto a SCABI, por meio dos concertos disseminados, priorizou, neste bojo de discussões entre o nacionalismo e a vanguarda que procurava se estabelecer, obras de compositores vinculados ao movimento nacionalista. Esta proposta de repertório foi impulsionada pelos contatos estabelecidos com a intelectualidade engajada no movimento, pela influência de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e Andrade Muricy no meio musical, pelas trocas de informações sobre concertistas e inclusive pela simbologia da venda, em Curitiba, dos livros sobre a produção musical nacional, organizados por Curt Lange, dos quais Fernando Corrêa de Azevedo foi intermediador via SCABI. Apesar de não ser possível fazer afirmações precisas a respeito da recepção do repertório por parte da plateia da SCABI, não foi localizado, nos artigos de periódicos locais pesquisados deste período, quaisquer análises negativas quanto à produção musical disseminada pela instituição. Fato é que a quantidade de obras com a estética nacionalista manteve-se regular ao longo das 19 temporadas analisadas, levando em consideração que nos anos em que houve diminuição, esta realidade se aplicou também às demais correntes estéticas, o que indica a permanência e manutenção deste repertório específico no bojo das atividades idealizadas pela SCABI.

Em análise ao repertório da Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC), instituição criada a partir de 1963 que tinha como uma das propostas de atuação a divulgação das novas tendências estéticas em música, verificou-se, com base nos estudos realizados sobre esta instituição, que seu repertório esteve atrelado às tradições canônicas, tais como a SCABI. Apesar de uma maior abertura aos novos modelos composicionais, a dificuldade de contratação de intérpretes qualificados para a prática deste produto musical, qualificação esta que ainda se constituía no cenário instrumental, resultou na manutenção, em certa medida, do modelo de repertório tradicionalizado, também por parte desta instituição.

Entretanto, a presença, em especial, de duas personagens vinculadas à Pró-Música, acabou sendo decisiva no fomento ao repertório de vanguarda na capital paranaense. O compositor José de Almeida Penalva foi figura central na disseminação de novas concepções musicais, uma vez que trazia consigo conhecimentos no campo da composição que, quando amadurecidos, se

associariam diretamente às vanguardas. Seu trabalho como compositor em Curitiba, aliado à sua atuação docente na EMBAP contribuíram ao desenvolvimento de uma abertura de mentalidade às vanguardas, em concordância com a efervescência do movimento *Música Nova* que despontava no Brasil. Sua atuação como um dos membros fundadores da Pró-Música, também pode ser considerada relevante neste processo de adequação às novas propostas estéticas vislumbradas pela instituição.

José Penalva foi, ainda, peça fundamental no convite feito a Roberto Schnorrenberg para a organização dos Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná. Como compositor associado diretamente ao movimento *Música Viva*, em São Paulo durante a década de 1940, aliado à sua experiência e contatos na organização de festivais anteriores, o maestro paulista garantiu a inserção de Curitiba no cenário da produção musical de vanguarda, afirmação realizada com base nos repertórios disseminados ao longo das nove edições realizadas dos festivais. O choque verificado nas colunas musicais do período demonstra, do mesmo modo, que a plateia local ainda não havia experienciado nada semelhante no bojo das manifestações musicais, colocando, por fim, a SCABI, como representante majoritária desta tradição musical canônica, uma tradição que não conflitava com suas propostas de disseminação do repertório vinculadas ao nacionalismo.

A criação da SCABI foi impulsionada, portanto, por um contexto de esporadicidade e heterogeneidade de práticas musicais oficiais, do mesmo modo pelas especificidades características do contexto cultural de fomento à música. A partir do estabelecimento de suas estratégias de funcionamento, o produto musical da SCABI consolidou-se entre o repertório canônico, amplamente difundido no meio musical da época, e as inserções vinculadas à estética nacionalista. Esta realidade foi fomentada pelas opções estéticas da instituição, pelas parcerias estabelecidas, pelo o trânsito estimulado pela SCABI, de conferencistas, incentivadores, intérpretes e compositores associados a tais propostas, especialmente durante as décadas de 1940 e 1950.

Com a emergência das novas concepções sobre a produção musical pós década de 1960, instituições como a Sociedade Pró-Música de Curitiba, passaram a ser responsáveis pela proposição dos espaços de sociabilidade musical. Para além dos recitais oferecidos aos associados, a abertura oportunizada pelos Festivais e pelos Cursos de Música, a partir de 1965 em Curitiba, possibilitou trânsito intenso de

musicistas, intérpretes e compositores na cidade. Do mesmo modo, tais eventos, em associação às encomendas de obras, favoreceram de maneira efetiva, e não sem estranhamento, à disseminação de propostas musicais de vanguarda.

Portanto, mesmo com especificidades quanto às opções estéticas, vinculadas ao contexto histórico específico, tanto SCABI quanto SPMC surgiram de um mesmo propósito, relacionado à promoção de espaços de reprodução musical para a prática de repertórios musicais específicos. Ambas se constituíram no modelo de entidade privada que, em dado momento buscaram abranger um espaço de atuação maior, e nesse sentido, vislumbraram receber auxílio governamental no intuito de ampliar sua área de atuação, bem como sua plateia. Sabendo-se que seria a partir da década de 1970 que a administração municipal assumiria um papel efetivo na direção e realização das atividades culturais, SCABI e Sociedade Pró-Música de Curitiba podem ser entendidas como instituições que demarcam o fim deste modelo de entidade privada de fomento à disseminação de repertórios musicais, nesta perspectiva mais ampla de inserção no cenário local, responsáveis prioritárias pela manutenção dos espaços de sociabilidade musical, de fruição artística e estabelecimento de uma dada estética musical.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. *Histórias musicais da primeira república brasileira*. In: MOURÃO, Alda; GOMES, Ângela de Castro (org). *A experiência da Primeira República no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: FGV, 2011.
- ALVES, Elder M. *O Movimento Folclórico Brasileiro: guerras intelectuais e militância cultural entre os anos 50 e 60*. In: *Desigualdades & Diversidade*, Rio de Janeiro, n.12, jan/dez.2013, p.131-152.
- ALVIM CORRÊA, Sérgio Nepomuceno. *Orquestra Sinfônica Brasileira. 1940-2000*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- ANDERSON, Emily. *The letters of Mozart and his Family*. Londres, Macmillan, 1938. Disponível em: <<https://ia801408.us.archive.org/35/items/lettersofmozarth000640mbp/lettersofmozarth000640mbp.pdf>> Acesso em 28.nov.2015.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- ANDRADE, Mário. *Luta pelo Sinfonismo. I - Decadência*. In: *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2013.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Ed., 3ª ed., 1972.
- ANDRADE, Muricy. *Leo Kessler*. In: BALÃO, Jaime. *Leo Kessler*. Curitiba: Ed. do autor, 1926.
- ÂNGELO, Ivan. *85 anos de cultura: história da Sociedade de Cultura Artística*. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- ANZE, Melissa. *Sociedade Pró-Música de Curitiba (SPMC): Análise histórico-social da música erudita na capital paranaense (1963-1988)*. 2010. 149 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- _____. ; CARLINI, Álvaro. *Morigeração Cultural em Curitiba (PR), Século XX: O papel das sociedades artísticas na formação do gosto em música erudita*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XIX, Curitiba, 2009. **Anais...** Curitiba: DeArtes/UFPR, 2009.
- APPLEBY, David. *La música de Brasil*. Cidade do México: Fondo de Cultura, 1985
- APPLEGATE, Celia. *Bach in Berlin: Nation and Culture in Mendelssohns Revival of the St. Matthew Passion*. Londres: Cornell University, 2005.
- AMARAL, Aracy. *O modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20*. In: *Revista USP*. Nº 94, n.1, jun/jul/ago/2012. São Paulo, 2012, p. 9-18.
- _____. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ARCHANJO, Lea Resende. *Relações de gênero e educação escolar: Colégio Estadual do Paraná (1950-1960)*. 1996, 146f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.
- AUGUSTO, Antônio J. *A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. 2008, 281f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Rio de Janeiro, São Paulo, 2006.

AYER, Julie. *More than meets the ear – how symphony musicians made labor history*. Minneapolis, Syren Book Company, 2005.

AZEVEDO, Elisabeth. *Conservatório Dramático Musical de São Paulo: pioneiro e centenário*. Disponível em: <<http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao16/materia01/texto01.pdf>> Acesso em 12.mai.2016.

AZEVEDO, Fernando Corrêa de. *Fandango do Paraná*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, Funarte, 1978.

_____. *Aspectos Folclóricos do Paraná*. In: Cadernos de Artes e Tradições Populares. Museu de Arqueologia e Artes Populares, UFPR, 1973, 57- 101.

_____. In: *Dicionário histórico-biográfico do Estado do Paraná*. Curitiba: Editora Livraria do Chaim, 1991.

_____. *Leo Kessler e sua ópera Papilio Innocentia*. In: Revista Letras, Curitiba, v.11, 1960. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras>>. Acesso em: 05.abr.2016.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. 150 anos de Música no Brasil (1800-1950). Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora, 1956.

BAHLS, Aparecida Vaz. *A busca de valores identitários: a memória histórica do Paraná*. 2007, 207f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

BARRENECHEA, Sérgio Azra. *A música para flauta de Francisco Mignone*. In: XIII Congresso da ANPPOM, **Anais...** Belo Horizonte, 2001, p. 501-508, p. 503.

BARROS, José D'Assunção. *Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista*. In: Revista Música e Linguagem. Vitória, Vol.1, nº 3, 2013, p.38-56.

_____. *O campo da história: especialidades e abordagens*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

BEDUSCHI, Luciane. *Sigismund Neukomm (1778-1858): Sa vie, son œuvre, ses canons énéguimatiques*. Tese (Doutorado em Musicologia) - D.E.A. d'Histoire de la Musique et Musicologie, Université de Paris Sorbonne, Paris, 2008.

BELARDI, Armando. *Vocação e arte: memórias de uma vida para a música*. São Paulo: Casa Manon, 1986.

BINDER, Fernando Pereira. *Lições de civilidade musical: os concertos de Cernicchiaro e a criação do Clube Haydn de São Paulo*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, XXIII, 2013, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2013, p. 1-8.

BISPO, Antônio A. *Concertos sinfônicos e educação estética no Rio de Janeiro nas suas dimensões político-culturais antes e depois da Primeira Guerra. A Sociedade de Concertos Symphonics*. Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira, p. 156-159. 2015. Disponível em <http://revista.brasil-europa.eu/156/Sociedade_Concertos_Symphonics.html> Acesso em 12.mai.2016

BLANNING, Tim. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BLUME, Friedrich. *Classic and Romantic Music: a Comprehensive Survey*. New York, Norton, 1970.

BOJANOSKI, Silvana; PROSSER, Elisabeth. *José Penalva: uma vida com a batina e a batuta*. Curitiba: Artes Gráficas e Editora Unificado, 2006.

BONIS, Maurício. *O miserere de Willy Corrêa de Oliveira, Aporia e Apodíctia*, 2006, 163f. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006.

BORN, Georgina. *Rationalizing Culture: IRCAN, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*. California: University of California Press, 1995.

BOSCHILIA, Roseli. *O cotidiano de Curitiba durante a II Guerra Mundial*. Curitiba: Boletim informativo da Casa Romário Martins, v.22, nº107, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRANDÃO, Ângela. *A fábrica de ilusão: o espetáculo das máquinas num parque de diversões e a modernização de Curitiba (1905-1913)*. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1994.

BRASIL, José. *Henrique de Curitiba Morozowicz: Música para canto solo, arquivo pessoal e historiografia*. Curitiba, 216f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

BREPHOL, Margareth N.; CHIAMULERA, Salete. *Hausmusik - a manifestação artística em residências - e as suas repercussões no sistema denominado família: uma ferramenta de valorização“(feedback)/ retroalimentação” - para a unidade familiar*. Revista do Núcleo de Estudos e Pesquisas Interdisciplinares em Musicoterapia. Curitiba, v.2, 2011, p.120-131.

BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. *Burocracia pública na construção do Brasil*. Livro em elaboração. Junho 2008. Disponível em <<http://www.bresserpereira.org.br>> Acesso em 10.06.2016.

BUDASZ, Rogério. *Música e sociedade no Brasil colonial*. Revista Textos do Brasil Ministério das Relações Exteriores, v.12, p.14-21, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>> Acesso em 02.dez.2015.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

BURNEY, Charles. *A general history of music*. 2. Ed. Nova Iorque: Harcourt, Brace and Company, 1789.

BUSCAIO, Cesar Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri*. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGHis, 2009.

CAMPOS, Luís Melo. *A música e os músicos como problema sociológico*. Revista Crítica de Ciências Sociais. França, 78, p.71-94, Out. 2007.

CANDIDO, Antônio. *Literatura e cultura – de 1900 a 1945*. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som e o soberano: uma história musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes*. 2003, 375f. Tese (Doutorado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. *Aspectos culturais e artísticos de Curitiba na última década do século XIX: a1) Grêmio Musical Carlos Gomes (1893-1902)*. In: Simpósio de Pesquisa em Música, 6., 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba: UFPR. Departamento de Artes, 2013, p. 124-132.

_____. *Um outro Ernani Braga: aspectos pessoais revelados em correspondências com Fernando Corrêa de Azevedo entre 1945-1948*. In: Revista Música em Perspectiva: Revista do Programa de Pós Graduação em Música da UFPR – v.6 n.2 (nov.2013). Curitiba: DeArtes, 2009.

_____. *Histórico das entidades e particularidades dos acervos da Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977) e da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê do Paraná (1944-1976)*. In: Encontro de Musicologia Histórica, VI, 2004, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p. 294-304.

_____. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*. 1994, 467f. 1994. Dissertação (Mestrado em História), Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Erva Mate*. In: Exposição Curitiba: tempo & caminhos. Catálogo. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1993.

CAROZZE, Valquíria. *Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. n.57 (dez/2013). Universidade de São Paulo, 2013, p. 181-204.

CARVALHO, Maria Alice. *O samba, a opinião e outras bossas: na construção republicana do Brasil*. In: CAVALCANTE, Berenice et al. (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p.39 e 51.

CARVALHO, Marta Maria. *A escola e a República*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CASTAGNA, Paulo. *Modinha e Lundu nos séculos XVIII e XIX*. Disponível em: <<https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>> Acesso em 05.dez.2015.

_____. *A contribuição de José Penalva ao Museu da Música de Mariana*. In: PROSSER, Elisabeth (Org.). *II Festival Penalva, I Mostra da Música Paranaense*, Curitiba, 24 a 28 out. 2004. **Anais...** Curitiba:ArtEMBAP, 2005. p.89-102.

CASTRO, Hebe. *História Social*. In: CARDOSO; VAINFAS (orgs.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CAVALCANTI, Jairo José Botelho. *Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na Historiografia musical brasileira: História, ideologia e sociabilidade*. 2011, 228f. Tese (Doutorado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

COELHO, Geraldo M. *Vida intelectual e sociabilidade urbana na Belém da belle époque da borracha*. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH - XXIV, 2007, São Leopoldo. **Anais...** São Leopoldo: UNISINOS, 2007.

COLI, Jorge. *Manifesto editorial*. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (org.). Mário de Andrade, hoje. Cadernos Ensaio. São Paulo: Ensaio, 1990.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural*. In: Revista Fênix - história e estudos culturais, out/nov/dez/2004, vol. 1, ano 1, nº 1. p. 01-21.

_____. *Chico Bororó Mignone*. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, n. 42, 1997, p. 11-29.

_____. *Mário de Andrade e a Música Brasileira*. In: Revista Música, São Paulo, v. 5, n. 1, mai/1994. p. 33-47.

_____. *Memória, história e poder: A sacralização do nacional e do popular na música (1920-50)*. In: Revista Música, nº 1, v. 2, São Paulo, mai.1991a.

_____. *Música no Brasil: história e interdisciplinariedade. Algumas interpretações (1926-80)*. In: Simpósio Nacional De História, 16, 1991, Rio de Janeiro. História em debate: problemas, temas e perspectivas. **Anais...**: CNPQ/InFour, 1991b.

_____. *Brasil Novo: música, nação e modernidade. Os anos 20 e 30*. Tese de livre docência. FFLCH-USP, 1988.

_____. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COOK, Nicholas. "We are all (ethno)musicologists now". In: STOBART, Henry (ed.). *The New (Ethno)musicologies*. Lanham, Scarecrow Press, 2008,

CORRADO, Omar. *Cann, hegemonia y experiencia estética: algunas reflexiones*. IN: Revista Argentina de Musicología – estudos em arte e sociedade, Buenos Aires, nº 5-6, p. 17-44, 2004-2005.

COTTA, André Guerra (org.). *Guia Curt Lange*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

DASSIN, Joan. *Política e poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DeNORA, Tia *Beethoven and the construction of genius: musical politics in Vienna, 1792-1803*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1995.

DIAS, Agemir de Carvalho. *O Estado como promotor do desenvolvimento artístico-cultural: pesquisa-ação no Centro Cultural Teatro Guaíra*. 2014. 134 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento e Governança Pública), Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

EDUARDO, Antonio; SEKEFF, Maria de Lourdes. *Festival Música Nova e Madrigal Ars Viva: os sons de um laboratório musical*. In: **Anais...** Juiz de Fora, Julho/ 2004.

EGG, André. *Modernismo musical e colaboração internacional na política da Boa Vizinhança*. In: Revista Baleia na Rede – estudos em arte e sociedade, Marília, v.1 nº 10, 2013, p. 62-81.

_____. *Mário de Andrade no Diário Nacional: o surgimento da crítica musical profissional em São Paulo e o ideário do modernismo musical*. In: I Congresso de Música, História e Política, 2012, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2012, p. 42-58.

_____. *Considerações sobre o nacionalismo musical no Brasil: Camargo Guarnieri e Francisco Mignone*. In: Revista Científica/FAP. Curitiba, Ano II, vol.2, 2007, p. 1-13.

_____. *O grupo Música Viva e o nacionalismo musical*. In: Fórum de Pesquisa Científica em Arte. VIII, 2011, Curitiba. **Anais...**: ArtEmbap, 2005, p. 60-70.

_____. *O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950: o compositor Guerra Peixe*. 2004. 236f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ERVEN, Domingos van. *A poesia de Emiliano Perneta*. Curitiba: Ed. Do autor, 2012.

FALCÃO, Joaquim. *Política Cultural e Democracia: a preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. In: MICELI, Sérgio; MACHADO, Mário Brockmann (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. SP: Difel, 1984.

FARIA, Adriana Miana. *Pelo mundo da Música Viva: 1939 a 1951*. In: Revista Opus, Rio de Janeiro, v. 5, nº 5, ago.1998, p. 3-18.

FERRAZ, João Grinspum. *O expressionismo, a Alemanha e a arte degenerada*. In: Revista CADUS - Revista de História, Política e Cultura. v.1, n.1, jul/2015. São Paulo, 2015, p. 51-58.

FRANCFORT, Didier. *Le Chant des Nations – Musiques et Cultures en Europe, 1870-1914*. Paris, Hachette, 2004.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *Óperas e Mágicas em teatros e salões do Rio de Janeiro – final do século XIX, início do século XX*. In: Revista de Música Latino Americana. V.25, n.1, set/dez 2004, p.100-118.

FREITAS, Artur. *Arte e Contestação - o Salão Paranaense nos anos de chumbo*. Curitiba: Medusa, 2013.

_____. *A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito*. In: Revista ArtCultura, Uberlândia, v.7 nº 11, p. 197-211, 2005.

_____. *A consolidação do moderno na história da arte no Paraná: anos 50 e 60*. In: Revista de História Regional. 2003, Ponta Grossa, (segundo semestre. 2003), p.87-124

FREITAS, Olga Sofia. *Nacionalismo e indianismo na ópera Il Guarany de Antônio Carlos Gomes*. In: V Simpósio de Música da Faculdade de Artes do Paraná. 2009. Curitiba. **Anais...** Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2009, p. 77-89.

FUKUDA, Margarida. *Zeitgestalt: Análise e performance do trio em sol menor de Francisco Braga*. 2009, 302f. Tese (Doutorado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GARCIA, Fernanda Ester. *Cidade espetáculo: política, planejamento e city marketing*. Curitiba: Ed. Palavra, 1997.

GASSEN, Lilian H. *Dos Cavaletes às metalurgias: uma análise geracional nos caminhos da arte em Curitiba*. Navis – Núcleo de Artes Visuais. Disponível em: <<http://www.gruponavis.com.br/liliantexto.htm>> Acesso em 12.06.2015.

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia. De Baudelaire a Beckett*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

_____. *A experiência burguesa: o coração desvelado*. v. 4. Trad. Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- GOEDERT, Taianara. *Desdobramentos artísticos resultantes dos Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná*. 2010, 183f. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- GOEHR, Lydia. *The imaginary museum of musical Works. An essay in the philosophy of music*. New York: Oxford University Press, 2007.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme. *O modernismo musical brasileiro*. Revista Textos do Brasil Ministério das Relações Exteriores, v.12, p. 62-67, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>> Acesso em 02.dez.2015.
- GOMES, Ângela de Castro. *Escrita de si, escrita da história: a título de prólogo*. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.
- GRAMIT, David. *Cultivating music. The aspirations, interests and limits of german musical culture, 1770-1848*. Los Angeles: University of California Press, 2002.
- GOULART, Márcia. *A Música Contemporânea nos Eventos Científicos Brasileiros da Área no Século XX*. In: Revista Aboré. 2006, Manaus, v. 2, n. 2, 2006, p. 1-11.
- GRIFFITHS, Paul. *Música moderna*. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.
- GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.
- GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, FGV, 2003.
- HARTWIG, Nathália Lange; CARLINI, Álvaro. *Guilherme Fontainha (1887-1970): o protetor dos pianos Essenfelder*. In: Fórum de Pesquisa Científica em Arte. VIII, 2011, Curitiba. **Anais...**: ArtEmbap, 2011, p. 1-11.
- HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes*. Bloomington, Indiana University Press, 2004.
- HENNION, Antoine. *La passion musicale*. Paris: Éditions Métailié, 2007.
- Instituto Paranaense de desenvolvimento econômico e social. *O Paraná reinventado: política e governo*. Curitiba: IPARDES, 1989.
- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Dossiê Fandango Caiçara. Disponível em: <[http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_fandango_caicara\(1\)\(1\).pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_fandango_caicara(1)(1).pdf)> Acesso em 10. Mai. 2016.
- JUSTINO, Maria José. *50 anos do Salão Paranaense*. Curitiba, PR: Funpar, 1995.
- JUSTUS, Liana Marisa. *Práticas, plateias e sociabilidades musicais em Curitiba nas primeiras três décadas do século XX*. 2002. 239f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.
- KAMINSKI, Rosane. *O belo efêmero, o gosto brejeiro: imagens de uma vida fugidia nas revistas curitibanas (1900-1920)*. In: *Revistas Curitibanas (1900-1920)*. Disponível em: <<http://www.revistascuritibanas.ufpr.br/artigos.php>> Acesso em 20.mai.2016.
- KATER, Carlos. *Música Viva*. Revista Textos do Brasil Ministério das Relações Exteriores, v.12, p. 89-95. 2006. Disponível em:

<<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>> Acesso em 22.mai.2016.

_____. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade.* São Paulo: Musa Música - Atravez, 2001.

KENNEDY, George. *The Origin of the Concept of a Canon and Its Application to the Greek and Latin Classics.* In: GORAK, Jan. *Canon vs. Culture: Reflexions on the Current Debate*, New York: Garland, 2001, p. 105-116.

LACOMBE, Marcelo S. Masset. *Modernismo e Nacionalismo: o jogo das nacionalidades no intercâmbio entre Brasil e Alemanha.* In: *Revista Perspectivas: Revista de Ciências Sociais* – v.34, jul/dez. 2008. São Paulo: UNESP, 2008, p. 144-171.

LEBRECHT, Norman. *O mito do maestro. Grandes regentes em busca do poder.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LE GOFF, Jacques. *Uma breve história da Europa.* Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2008.

_____. Documento/monumento. In: *História e memória.* 4. ed. Campinas: UNICAMP, 1996.

LEÃO, Geraldo V. de Camargo. *Paranismo: arte, ideologia e relações sociais no Paraná.* 2007, 213f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

LEHMANN, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats – ethnographie des formations symphoniques.* Paris, La Découverte, 2005.

LINHARES, Temístocles. *História econômica do mate.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

MACHADO NETO, Diósnio. *Gilberto Mendes: música, teatro e... comunismo.* In: *Revista Ressonâncias*, Santiago, v. 20, 2007, p. 45-57.

MALATIAN, Teresa. *Cartas: narrador, registro e arquivo.* In: PINSKI, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina. *O historiador e suas fontes.* São Paulo: Contexto, 2009.

MARIN, Miguel. *Tendencias y desafíos de la programación musical.* In: *Brocar: Cuadernos de Investigación Histórica*, Vol. 37, 2013, p. 87-104.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MEDEIROS, Alan R. *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê: Promoção de música sinfônica por meio da Orquestra Sinfônica da SCABI (1946-1950).* 2011. 205f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

_____. ; CARLINI, Álvaro. *Modernidade em questão: música de concerto em Curitiba – coexistência e especificidades entre SCABI e SPMC.* In: *Revista História e Cultura*, Franca, v.2, n.1, ago.2013, p. 44-58.

_____. ; Romualdo Suriani (1880-1943): *atividade musical do maestro italiano em Curitiba, entre 1912-1943.* In: *Simpósio de Pesquisa em Música da UFPR – SIMPEMUS VI*, 2013, Curitiba. **Anais...** Curitiba: DeArtes, 2013, p. 57-63.

MENDONÇA, Cecília. *A coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio*. 2007, 134f. Dissertação (Mestrado em Memória Social). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MENON, Fernando. *Jeunesses Musicales e sua representação civil no Paraná: Juventude Musical Brasileira 8ª Seção PR/ SC – Setor do Paraná (1953-1963)*. 2008. 162 f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. USA: Northwestern University Press, 1980.

MEYER, Adriano de Castro; CASTAGNA, Paulo. *A produção musical de Sigismund Neukomm no Brasil*. In: XV Congresso da ANPPOM, Anais. Rio de Janeiro, 2005.

MICELI, Sérgio. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MOJOLA, Celso. *A interpretação da música contemporânea*. In: Cadernos do Colóquio: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, 2000, Rio de Janeiro, ano II, maio de 2000.

MONTEIRO, Francisco. *Música Nova, Vanguarda e Darmstadt: para a compreensão de uma estética musical*. In: Revista Música, Psicologia e Educação, Porto, nº 3, 2001, p. 57-75.

MONTEIRO, Maurício. *Música na corte do Brasil*. Revista Textos do Brasil Ministério das Relações Exteriores, v.12, p. 32-39, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos/portugues/revista12.pdf>> Acesso em 02.dez.2015.

MORAES, Ulisses Quadros. *Políticas públicas e produção de música popular em Curitiba - 1971 a 1983*. 2008, 204f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

MORILA, Ailton Pereira. *Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na Criação do Conservatório Dramático Musical de São Paulo*. In: Revista Per Musi – n. 21, 2010. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p. 90-96.

MOYA, Fernanda Nunes. *Francisco Curt Lange e o americanismo musical nas décadas de 1930 e 1940*. In: Revista Faces da História, v.2, n.2 (jan/jun.2015). Assis-São Paulo, 2015, p. 17-37.

_____. *Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940*. 2014. 205 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

_____. *O americanismo musical de Francisco Curt Lange (décadas de 1930 e 1940)*. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH - XXVI, 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2011, p. 1-12.

_____. *A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional*. 2010, 143f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual Paulista, Assis, 2010.

MURICY, Andrade. *Caminho de Música*. Curitiba: Guaíra, 1946.

NASCIMENTO, Alberto Freire. *Política cultural no Brasil: do Estado ao mercado*. In: III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - III, 2007, Salvador. **Anais...** Salvador: UFBA, 2007, p. 1-16.

NAPOLITANO, Marcos. História e Música Popular: um mapa de leituras e questões. In: Revista de História, São Paulo, 157, jul./dez. 2007a, p. 55-72.

_____. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007b.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

NETO, Miguel Sanches. *A reinvenção da Província: A revista O Joaquim e o espaço de estreia de Dalton Trevisan*. 1998, 448f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

NOGUEIRA, Isabel Porto. *El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968*. Pelotas: Editora Universitária, 2003.

NOOSHIN, Laudan (ed.). *The Ethnomusicology of Western Art Music*. Ethnomusicology Forum, 2011, p. 285-300.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. VELLOSO, Mônica Pimenta; GOMES, Ângela Maria de Castro. *Estado Novo: ideologia do poder*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1982.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio S. *Joaquim contra o Paranismo*. 2005. 234f. Dissertação, (Mestrado em Literatura), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'água, 1992.

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OSINSKI, Dulce Regina B.; BRANDALISE, Anna Carolina. "Malhadas e remalhadas" de Raul Gomes favor da educação e da cultura (1910-1970). In: VIEIRA, Carlos E.; STRANG, Bernadete L.; OSINSKI, Dulce R (orgs). História intelectual e educação. Jundiaí: Paco Editorial, 2015, p. 183-212.

_____. *Guido Viaro: modernidade na arte e na educação*. 2006, 379f. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Paraná, 2006.

PÁDUA, Mônica Pedrosa. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 2009, 276f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

PARANHOS, Adalberto. *O roubo da fala: origens da ideologia do trabalhismo no Brasil*. São Paulo: Editorial, 1999.

PAULA, Maria Lúcia. *Nem apocalípticos nem integrados: perspectivas da arte no final do século XX*. In: Revista Cultura Vozes, São Paulo, 90, nº 3, mai/jun.1996.

PEQUENO, Mercedes Reis. *Exposição Comemorativa do Centenário de nascimento de Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968.

PEREIRA, Avelino Romero. *Uma República musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1880-1889)*. In: Simpósio Nacional de História – ANPUH – XXVII, 2013, Natal. **Anais...** Natal: UFRN, 2013, p. 1-17.

_____. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

PEREIRA, Gustavo. *Bento Mossurunga e o movimento paranista: Estudo histórico analítico das obras para canto e piano solo compostas nas décadas de 1930, 40 e 50*. 2005, 73f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

PEREIRA, Luis Fernando Lopes. *Paranismo: O Paraná inventado; cultura e imaginário no Paraná da I República*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2. ed., 1998.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando iras rumo ao progresso: (ordenamento jurídico e econômico da Sociedade Paranaense, 1829 – 1889)*. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

PERIGO, Katiucya. *Circuitos da arte: a Rua XV de Curitiba no fluxo artístico brasileiro (1940-1960)*. 2008. 168 f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

_____. *Ser visto é estar morto: Miguel Bakun e o meio artístico paranaense*. 2003, 128f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná, 2003.

PROSSER, Elisabeth Seraphim. *Música e músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória*. Curitiba: ArtEmbap, v.1, 2014.

_____. *Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba: 1853 – 1953: da Escola de Belas Artes e Indústrias, de Mariano de Lima, à Universidade do Paraná e à Escola de Música e Belas Artes do Paraná*. Curitiba: Imprensa Oficial, 2004a.

_____. *Polêmica e controvérsia na criação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê: a SCABI*. In: NETO, Manoel J. (org.). *A [des]construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. Os Charlatões, 2004b.

_____. *Sociedade, Arte e Educação: a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1948)*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2001.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1981.

RIBEIRO, Luis Carlos. *A memória do cotidiano na história do trabalho*. In: História: Questões e Debates, Curitiba, v.8, n. 14/15, 1987, p. 100-116.

RODERJAN, Roselys V. *Aspectos da Música no Paraná (1900-1968)*. In: NETO, Manuel J. (Org.). *A [des]construção da música na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. Os Charlatões, 2004.

_____. *Comissão Paranaense de Folclore, 50 anos*. Curitiba: Ed. do autor, 1998

_____. *Bento Mossurunga, um músico do Paraná*. Boletim informativo nº5, ano 2. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1975.

_____. *Aspectos da Música no Paraná*. In: História do Paraná, v.3. Curitiba: Grafipar, 1969, p. 171-205.

_____. *Meio século de música em Curitiba: contribuição para o estudo da música no Paraná*. Curitiba: Editora Lítero-Técnica, 1967.

RODRIGUES, Maria Marta. *As contribuições de Anísio Teixeira para a formação do pensamento pedagógico brasileiro*. In: Revista Alpha. Patos de Minas, nº 13, 2012, p. 218-232.

ROSEN, Charles. *Critical Entertainments: Music Old and New*. Boston, Harvard University Press, 2001.

_____. *Sonata Forms*. New York, W.W. Norton & Company, 1988.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais no Brasil: tristes tradições*. In: Revista Galáxia, São Paulo, nº 13, 2007, p. 101-113.

_____. ; BARBALHO, Alexandre (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Editora UFBA, 2007.

SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de música, edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: pós modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: UNESP, 2003.

SAMPAIO, Marisa Ferraro. *Reminiscências Musicais de Charlotte Frank*. Curitiba: Editora Lítero-Técnica, 1984.

SAMPAIO, Sérgio Bittencourt. *Música: Velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad Edições, 2012.

SANTOS, Ivan Norberto. *Passagens entre “amadorismo” e “profissionalismo” na historiografia de Rocha Pombo*. In: Jornadas de Estudos Históricos do Programa de Pós Graduação em História Social, III, 2007, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007, p. 1-15.

SANTOS FILHO, Benedito Nicolau. *Aspectos da história do teatro na cultura paranaense*. Curitiba: Ed. do autor, 1979.

SALTURI, Luis Afonso. *Arte e sociedade na Ilustração Paranaense*. In: Seminário Nacional De Sociologia & Política. 2009, Curitiba. Sociedade e Política em tempos de incerteza. **Anais...** Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/site/evento/SociologiaPolitica/GTs-ONLINE/GT8%20online/Eixol/arte-sociedade-Luis_Afonso_Salturi.pdf> Acesso em 12.dez.2015.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1989.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SIMEONE, Adriana. *Teatro Municipal do Rio de Janeiro: ícone de um sonho de cidade*. In: 7º Seminário de História da Cidade e do Urbanismo, nº 2, 2002, Salvador. **Anais...** Salvador: FAU-UFBA, 2002.

SILVEIRA, Carlos Eduardo. *Folclore, cultura e patrimônio: da produção social do(s) fandango(s)*. 2014. 251f. Dissertação, (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

SOARES, Teresinha Rodrigues P. *A Utopia no Horizonte da Música Nova*. 2003, 202f. Tese (Doutorado em História Social), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SOBRINHO, Ernesto Frederico. *Estética musical e realismo socialista em obras nacionalistas para piano de Cláudio Santoro: janelas hermenêuticas*. 2010. 191 f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SOUSA, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

SOUZA, Carla Delgado. *Da música nova à música pós-moderna: um estudo sobre as transformações no campo da música erudita brasileira, por meio das trajetórias de Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira*. In: 38ª Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 2014, Caxambu. **Anais...** Caxambu - MG, 2014, p. 1-25.

SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo. *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. 2003, 409f. Tese (Doutorado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

SOUZA, Eliezer Félix; CAMPOS, Névio. *Imprensa no Paraná e o combate ao analfabetismo: trajetória e pensamento de Raul Gomes (1889-1975)*. In: Revista HISTEDBR online n.53 (out.2013). Campinas, 2013, p. 133-152.

SPIX, Johann Baptist von e MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil 1817-1820*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1981.

STEINBERG, Michael. *Choral Masterworks: A Listener's Guide*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

_____. *The Concerto*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1998.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: USP, 2008.

SZVARÇA, Décio Roberto. *O forjador – ruínas de um mito. Romário Martins (1893-1944)*. 1993, 162f. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1993.

TACUCHIAN, Ricardo. *As querelas musicais dos anos 50: ideário e contradições*. In: Revista Claves. Paraíba, nº 2, nov.2006, p. 7-13.

TEIXEIRA, Selma Suely. *Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná 1965/1977*. Boletim informativo Casa Romário Martins. Curitiba: 18 (86), jan.1991.

TOLEDO, Carolina Rosseti. *As doações de Nelson Rockefeller no Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. 2015, 207f. Dissertação (Mestrado em História da Arte), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TONI, Flávia Camargo. *Uma orquestra sinfônica para São Paulo*. In: Revista Música, São Paulo, v.6, n.112:122-149 maio/novo 1995, p. 122-149.

TRINDADE, Etelvina Maria de Castro. *Clotildes ou Marias: Mulheres de Curitiba na Primeira República*. Curitiba: Fundação Cultural, 1996.

TUMA, Said. *O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade*. 2008, 202f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

VALENTE, Silvia Maria. *A presença rebelde na cidade sorriso*. Londrina: UEL, 1997.

VELLOSO, Mônica Pimenta, *Os intelectuais e a política no Estado Novo*. In Revista de Sociologia e Política, Curitiba, nº 9, 1997, p. 57-74.

VIEIRA, Carlos Eduardo. *Intelectuais, educação e modernidade no Paraná (1886-1964)*. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VOLPE, Maria Alice, *Período Romântico Brasileiro: alguns aspectos da produção camerística*. In: Revista Música, São Paulo, v.5 nº 2, 1994, p. 133-151.

WAGNER, Richard. *Beethoven*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

WEBER, Max. *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. São Paulo, Edusp, 1995.

WEBER, William. *La gran Transformación en el gusto musical: la programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. The History of Musical Canon. In: COOK, Nicholas; EVERIST, Mark *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 336-355.

_____. *Canon and the traditions of musical culture*. In: GORAK, Jan. *Canon vs. Culture: Reflexions on the Current Debate*, New York: Garland, 2001, p. 135-152.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

ZAMPRONHA, *Notação, representação e composição*. São Paulo: Anablume Fapesp, 2000.

Sites

A vozozinha. Disponível em: <<http://www.avozozinha.com/2013/03/gravacao.html>> Acesso em 20.mai.2016.

Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História Social. Apresentação do Programa. Disponível em: <<http://historia.fflch.usp.br/posgraduacao/hs>> Acesso em 13.fev.2015

Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. <http://www.musica.ufrj.br/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=64> Acesso em: 04.dez.2015.

Jus Brasil. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2561496/pg-24-secao-1-diario-oficial-da-uniao-dou-de-03-12-1943>> Acesso em 10.dez.2015.

Leis Municipais. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/lei-ordinaria/1948/1/19/lei-ordinaria-n-19-1948-autoriza-a-prefeitura-a-donar-terreno-para-a-futura-sede-do-silgeo-paranaense>> Acesso em 10.dez.2015.

Leis Municipais. Disponível em: <<https://leismunicipais.com.br/a/pr/c/curitiba/lei-ordinaria/1951/31/318/lei-ordinaria-n-318-1951-cede-ao-centro-de-letras-do-parana-o-terreno-que-especifica>> Acesso em 10.dez.2015.

MILLARCH, Aramis. *Arthur, o pianista com sabor de Brasil*. Tabloide digital. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/arthur-o-pianista-com-sabor-de-brasil>> Acesso em 15.mai.2016.

Paraná online. *O dia em que o Guaíra foi demolido*. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/colunistas/tribuna-da-verdade/>> Acesso em 08.dez.2015.

Saludo Amigos. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CODjUu0Y6vs>> Acesso em 10.jun.2016.

Sistema Estadual de Legislação. *Reconhece de utilidade pública a Sociedade de Cultura Artística "Brasílio Itiberê"*. Disponível em: <<http://www.legislacao.pr.gov.br/legislacao/pesquisarAto.do?action=exibir&codAto=13577&indice=1&totalRegistros=1>> Acesso em: 15.dez.2015.

Sistema Estadual de Legislação. *Concede uma subvenção anual de Cr\$. 80.000,00, à Sociedade de Cultura Artística "Brasílio Itiberê"*. Disponível em: <<http://www.legislacao.pr.gov.br/legislacao/pesquisarAto.do?action=exibir&codAto=13566&indice=1&totalRegistros=1>> Acesso em 15.dez.2015.

Fontes de pesquisa

Correspondências

Francisco Curt Lange

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 31.jul.1945, Rio de Janeiro. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 08.set.1945, Rio de Janeiro. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Telegrama] 22.dez.1945, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 07.jul.1946, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 15.ago.1946, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 25.nov.1946, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 14.fev.1947, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 6.out.1947, Montevideu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 25.out.1947, Montevidéu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 06.jan.1948, Montevidéu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 24.fev.1948, Montevidéu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 09.mar.1948, Montevidéu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 16.abr.1954, Montevidéu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 22.jul.1954, Mendoza. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 30.ago.1954, Rio de Janeiro. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 10.set.1954, Montevidéu. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência] 09.mar.1959, Rio de Janeiro. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

Fernando Corrêa de Azevedo

AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 10.ago.1945, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 01.set.1945, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 28.jul.1946, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 22.ago.1946, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 15.dez.1946, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 18.fev.1947, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 20.out.1947, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 14.nov.1947, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 03.mar.1948, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 2.abr.1949, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 12.mai.1949, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 25.fev.1950, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 12.mar.1950, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 21.mai.1950, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 12.dez.1950, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 21.jan.1952, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 03.jan.1954, Caiobá. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 30.mar.1954, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 4.mai.1954, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 3.jun.1954, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 11.jan.1955, Caiobá. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 16.mai.1955, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 20.mar.1959, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 17.mar.1964, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 25.set.1964, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 22.out.1966, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Convite] 11.out.1968, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.
- AZEVEDO, Fernando Corrêa. [Correspondência] 6.out.1972, Curitiba. *Acervo Curt Lange*. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. [Correspondência] 28.set.1954, Paris. *Arquivo Andrade Muricy* – seção de consulta. Fundação Casa de Rui Barbosa – Rio de Janeiro.

Raul Gomes

GOMES, Raul. [Correspondência] 22.jun.1944, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOMES, Raul. [Correspondência] 15.set.1944, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOMES, Raul. [Correspondência] 30.set.1944, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOMES, Raul. [Correspondência] 03.dez.1944, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOMES, Raul. [Correspondência] 21.jan.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOMES, Raul. [Correspondência] 02.mai.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOMES, Raul. [Correspondência] 10.jun.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOMES, Raul. [Correspondência] 11.nov.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa

GOMES, Raul. [Correspondência] 17.jun.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOMES, Raul. [Correspondência] 29.jul.1945, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOMES, Raul. [Correspondência] 12.fev.1967, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

GOMES, Raul. [Correspondência] 11.dez.1970, Curitiba. *Arquivo Andrade Muricy* – Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa.

Programas de Concerto

Programa de Concerto *Concerto Inaugural da SCABI*. 1º Concerto da SCABI. 2005 FOLH, 1945, Curitiba. **SCABI**, 27.01.1945.

Programa de Concerto *Henry Jolles*. 8º Concerto da SCABI. 2011 FOLH, 1945. Curitiba. **SCABI**, 04.07.1945

Programa de Concerto *4º concerto para a juventude*. 14º Concerto da SCABI. 330 FOLH, 1945, Curitiba. **SCABI**, 07.08.1945.

Programa de Concerto *Concerto para as classes trabalhadoras*. 5º Concerto da SCABI. 2012 FOLH, 1945, Curitiba. **SCABI**, 01.05.1945.

Programa de Concerto *Copellia ou A Menina dos Olhos de esmalte*. 15º Concerto da SCABI. 328 FOLR, 1945, Curitiba. **SCABI**, 14.08.1945

Programa de Concerto *El amor Brujo de Manuel e Falla*. 16º Concerto da SCABI. 329 FOLR, 1945, Curitiba. **SCABI**, 15.08.1945.

Programa de Concerto *Grande Agremiação orfeônica*. 17º Concerto da SCABI. 2041 FOLH, 1945, Curitiba. **SCABI**, 07.09.1945

Programa de Concerto *Grande concerto vocal*. 20º Concerto da SCABI. 2053 FOLH, 1945, Curitiba. **SCABI**, 12.10.1945.

Programa de Concerto *Chinita Ullman e Décio Stuart*. 31º Concerto da SCABI. 345 FOLR, 1946, Curitiba. **SCABI**, 28.05.1946.

Programa de Concerto *Juan Alberto Cuneo*. 29º Concerto da SCABI. 347 FOLR, 1945, Curitiba. **SCABI**, 07.09.1945.

Programa de Concerto *Concerto de obras de Lorenzo Fernandez*. 49º Concerto da SCABI. 377 FOLR, 1947. Curitiba. **SCABI**, 29.03.1947.

Programa de Concerto *Estebal Eisler e Dario Sorin*. 54º Concerto da SCABI. 368 FOLR, 1947. Curitiba. **SCABI**, 26.06.1947

Programa de Concerto *V Concerto Sinfônico popular*. 56º Concerto da SCABI. 1963 FOLH, 1947. Curitiba. **SCABI**, 05.07.1947.

Programa de Concerto *Esther Nalberger*. 57º Concerto da SCABI. 366 FOLR, 1947, Curitiba. **SCABI**, 04.08.1947.

Programa de Concerto *Lucy Salles*. 58º Concerto da SCABI. 367 FOLR, 1947, Curitiba. **SCABI**, 06.08.1947.

Programa de Concerto *Laís de Souza Brasil*. 59º Concerto da SCABI. 365 FOLR, 1947, Curitiba.

Programa de Concerto *Ciclo das sonatas de Beethoven*. 60 ao 62º Concerto da SCABI. 364 FOLR, 1947, Curitiba. **SCABI**, 09, 11 e 13.08.1947.

Programa de Concerto *Concerto educativo para a juventude*. 63º Concerto da SCABI. 362 FOLR, 1947, Curitiba. **SCABI**, 12.08.1947.

Programa de Concerto *Orfeão Carlos Gomes*. 69º Concerto da SCABI. 1972 FOLH, 1947. Curitiba. **SCABI**, 18.10.1947

Programa de Concerto *Geraldo Rocha Barbosa*. 70º Concerto da SCABI. 357 FOLR, 1947. Curitiba. **SCABI**, 23.10.1947.

Programa de Concerto *Primeiro concerto da Série Valores Novos*. 83º Concerto da SCABI. 395 FOLR, 1948, Curitiba. **SCABI**, 02.05.1948.

Programa de Concerto *Concerto de Edyr de Fabris*. 422 FOLR, 1949, Curitiba. **SCABI**, 07.04.1949.

Programa de Concerto *Ciclo integral da obra pianística de Schubert*. 116º ao 120º Concerto da SCABI. 1927 FOLH, 1949. Curitiba. **SCABI**, 21 a 30.06.1949.

Programa de Concerto *Panorama da Música Brasileira*. 102º Concerto da SCABI. 383 FOLR, 1948. Curitiba. **SCABI**, 30.10.1948.

Programa de Concerto *Comemorações do Primeiro centenário de nascimento de Henrique Oswald.* 129º Concerto da SCABI. 412 FOLR, 1949, Curitiba. **SCABI**, 30.07.1949.

Programa de Concerto *Festival Camargo Guarnieri.* 129º Concerto da SCABI. 412, FOLH, 1949. Curitiba. **SCABI**, 30.09.1949

Programa de Concerto *Festival Alceu Bocchino.* 148º Concerto da SCABI. 432 FOLR, 1950. Curitiba. **SCABI**, 21.06.1950

Programa de Concerto *Festival Bach.* 149º Concerto da SCABI. 433 FOLH, 1950, Curitiba. **SCABI**, 29.06.1950.

Programa de Concerto *Concerto sinfônico pela Orquestra Sinfônica da SCABI.* 155º Concerto da SCABI. 444 FOLR, 1950. Curitiba. **SCABI**, 20.10.1950.

Programa de Concerto *Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro.* 178º Concerto da SCABI. 467 FOLR, 1951. Curitiba. **SCABI**, 15.11.1951.

Programa de Concerto *Festival Henrique Oswald.* 197 e 198º Concerto da SCABI. 485 FOLR, 1952, Curitiba. **SCABI**, 05 e 06.11.1952.

Programa de Concerto *Comemorações do primeiro centenário do nascimento de Henrique Oswald.* 197º e 198º Concerto da SCABI. 485, FOLH, 1952. Curitiba. **SCABI**, 05 e 06.11.1952

Programa de Concerto *Trio Pró Arte.* 212º Concerto da SCABI. 499 FOLR, 1953, 345 FOLR, 1953, Curitiba 17.09.1953.

Programa de Concerto *Festival de Música Brasileira – Homenagem Póstuma a O. Lorenzo Fernández.* 201º Concerto da SCABI. 488 FOLH, 1953. Curitiba. **SCABI**, 25.03.1953

Programa de Concerto *Concerto coral com acompanhamento da orquestra, pela Associação Orfeônica de Curitiba.* 205º Concerto da SCABI. 492 FOLR, 1953, Curitiba. **SCABI**, 21.05.1953.

Programa de Concerto *Concerto coral pela Associação Orfeônica de Curitiba – II Congresso Brasileiro de Folclore.* 210º Concerto da SCABI. 497 FOLR, 1953, Curitiba. **SCABI**, 27.08.1953.

Programa de Concerto *Concerto coral pela Associação Orfeônica de Curitiba – II Congresso Brasileiro de Filosofia.* 213º Concerto da SCABI. 500 FOLR, 1953, Curitiba. **SCABI**, 23.09.1953.

Programa de Concerto *Concerto coral pela Associação Orfeônica de Curitiba – I Congresso Brasileiro de Psicologia.* 215º Concerto da SCABI. 503 FOLR, 1953, Curitiba. **SCABI**, 06.12.1953.

Programa de Concerto *Concerto coral com acompanhamento da orquestra, pela Associação Orfeônica de Curitiba.* 205º Concerto da SCABI. 492 FOLR, 1953, Curitiba. **SCABI**, 21.05.1953.

Programa de Concerto *Arnaldo Estrella.* 243º Concerto da SCABI. 536 FOLR, 1955, Curitiba. **SCABI**, 17.11.1955.

Programa de Concerto *Quinteto de sopros de Nova Iorque.* 250º Concerto da SCABI. 553 FOLR, 1956. Curitiba. **SCABI**, 13.09.1956.

Programa de Concerto *Festival Bach Mozart*. 262º Concerto da SCABI. 571 FOLR, 1957. Curitiba. **SCABI**, 19.08.1957

Programa de Concerto *Colegium Musicum Helveticum*. 263º Concerto da SCABI. 572 FOLR, 1957. Curitiba. **SCABI**, 05.09.1957

Programa de Concerto *Isabel Mourão*. 266º Concerto da SCABI. 575 FOLR, 1957, Curitiba. **SCABI**, 10.10.1957.

Programa de Concerto *Roberto Miranda*. 284º Concerto da SCABI. 594 FOLR, 1958, Curitiba. **SCABI**, 24.10.1958.

Programa de Concerto *Quinteto de sopros alemão*. 289º Concerto da SCABI. 605 FOLR, 1959. Curitiba. **SCABI**, 09.04.1959.

Programa de Concerto *Jacques Klein*. 294º Concerto da SCABI. 610 FOLR, 1959, Curitiba. **SCABI**, 25.06.1959.

Programa de Concerto *Festival de música brasileira*. 314º Concerto da SCABI. 634 FOLR, 1960. Curitiba. **SCABI**, 28.10.1960.

Programa de Concerto *Festival Chopin*. 331º Concerto da SCABI. 633 FOLR, 1962, Curitiba. **SCABI**, 24.10.1960.

Programa de Concerto *Festival Ciclo evolutivo da música brasileira de piano*. 326º, 327º e 328º Concerto da SCABI. 656 FOLR, 1962. Curitiba. **SCABI**, 27 a 29.03.1962.

Programa de Concerto *Gilberto Tinetti*. 339º Concerto da SCABI. 665 FOLR, 1962, Curitiba. **SCABI**, 21.11.1962.

Programa de Concerto *Festival Mignone*. 350º Concerto da SCABI. 672 FOLR, 1949. Curitiba. **SCABI**, 22.08.1963.

Programa de Concerto *Oscar Borgerth – violinista brasileiro*. 355º Concerto da SCABI. 677 FOLR, 1963, Curitiba. **SCABI**, 29.11.1963.

Programa de Concerto *Festival Mignone*. 350º Concerto da SCABI. 672 FOLH, 1963. Curitiba. **SCABI**, 05 e 22.08.1963

Revista do Clube Concórdia. *Nos nossos salões*. 462 FOLR, 1951, Curitiba. **SCABI**, [?].06.1951

Filipeta de aviso aos associados. Avulsa [?].10.1957. [sem indicação de catalogação]. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1945. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1946. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1947. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1948. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1949. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1950. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1951. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1952. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1953. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1954. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1955. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1956. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1957. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1958. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1959. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1960. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1961. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1962. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Programas de concerto da SCABI de 1963. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Estatutos e Relatório financeiros

Estatuto da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – 1944.

Relatório da Diretoria – período de março de 1956 a setembro de 1960. 857 FOLR, 1952, Curitiba. **SCABI**, 22.09.1960. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Termo de abertura – livro ata das reuniões ordinárias e extraordinárias da Seção de Folclore do Instituto de Pesquisas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná. 876 FOLR, **1952**, SCABI. 05.1952.

Ata da primeira reunião da Seção de Folclore do Instituto de Pesquisas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade do Paraná. 876 FOLR, **1952**, SCABI. 12.06.1952.

Relatório do ano de 1945. 845 FOLR, **1946**, SCABI. 11.03.1946.

Relatório do ano de 1945. 845 FOLR, **1946**, SCABI. 11.03.1946.

Relatório dos anos de 1952. 848 FOLR, **1952**, SCABI. [?].04.1954.

Relatório do ano de 1953. 848 FOLR, **1953**, SCABI. [?].04.1954.

Relatório do ano de 1954. 850 FOLR, **1955**, SCABI. [?].01.1955.

Relatório do ano de 1955. 851 FOLR, **1956**, SCABI. [?].06.1956.

Relatório do ano de 1956. 852 FOLR, **1957**, SCABI. 12.04.1957.

Relatório do ano de 1958. 854 FOLR, **1958**, SCABI. 27.02.1959

Relatório do ano de 1958. 854 FOLR, **1959**, SCABI. 27.02.1959.

Relatório do ano de 1959. 855 FOLR, **1960**, SCABI. 12.02.1960.

Relatório do ano de 1960. 856 FOLR, **1961**, SCABI. 20.02.1961.

Relatório do ano de 1962. 859 FOLR, **1963**, SCABI. 20.02.1963.

Relatórios da SCABI, compreendidos entre os anos de 1952-1955. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Balancetes da SCABI, compreendidos entre os anos de 1952-1960. Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Documentos de outra natureza

Convite

Convite. *Sociedade Pró-Música e Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê promovem Santa Missa em sufrágio da alma de Maria Amélia Rezende Martins.* 893 FOLR, 1968, Curitiba. **SCABI**, 21.09.1968.

Periódicos

Fundação Cultural de Curitiba – Seção de Obras Raras

Perto de 18 mil pessoas assistiram os concertos da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê no ano passado. Periódico O DIA, Curitiba, 14 de maio de 1946. HSCABI – I12. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

FRANK, Renée Devrainne. *Lavinia Viotti.* Periódico O DIA, Curitiba, 20 de maio de 1946. HSCABI – I14. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

GOMES, Raul. *Uma grande iniciativa artística*. Periódico O DIA, Curitiba, 06 de junho de 1946. HSCABI – I25. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Curitiba exige um Teatro Municipal. Periódico O DIA, Curitiba, 06 de agosto de 1946. HSCABI – I39. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

GOMES, Raul. *Acontecimentos Artísticos*. Periódico O DIA, Curitiba, 19 de novembro de 1946. HSCABI – I57. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

GOMES, Raul. *O sucesso da Sinfônica*. Periódico O DIA, Curitiba, 26 de novembro de 1946. HSCABI – I59. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Silogeu Paranaense – uma grande iniciativa em desenvolvimento. Periódico O DIA, Curitiba, 06 de março de 1948. HSCABI – I74. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Recital de violino por Arthur Erlach. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, [?] setembro de 1949. HSCABI – II110. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

VIRMOND, Eduardo Rocha. *A SCABI é imprescindível*. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 8 de abril de 1976. HSCABI – I. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Significação do 15º Aniversário da SCABI: Instituição se firma como um dos maiores patrimônios artísticos do Paraná e do Brasil. Periódico O DIA, Curitiba, 01 de novembro de 1959. HSCABI – III163. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

SCABI comemora hoje 20 anos a serviço da arte. Periódico ESTADO DO PARANÁ, Curitiba, 30 de outubro de 1964. HSCABI – IV124. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

[sem título]. Periódico O DIA, Curitiba, janeiro de 1949. HSCABI – II2. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Concurso Nacional de Piano. Periódico O DIA, Curitiba, 25 de março de 1960. HSCABI – IV3. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

SCABI – eleita a nova Diretoria – Elevação de joias e mensalidades em 1952. Periódico O DIA, Curitiba, 25 de dezembro de 1952. HSCABI – III33. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Música brasileira, expressão definida de um povo. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 27 de março de 1947. HSCABI – I70. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Concerto da SCABI no Clube Concórdia. Periódico O DIA, Curitiba, 30 de setembro de 1949. HSCABI – II109. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Festival Mignone hoje na Reitoria. Periódico ESTADO DO PARANÁ, Curitiba, 22 de agosto de 1963. HSCABI – IV60. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, Outubro de 1948. HSCABI – I100. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

Biblioteca Pública do Paraná

Concerto da Sociedade Sinfônica de Curitiba. Periódico O ESTADO, Florianópolis, 15 de abril de 1930. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Um músico de renome. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 06 de dezembro de 1946. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Silogeu Paranaense. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 29 de fevereiro de 1948. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 18 de novembro de 1948. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Conclusão sobre o caso do teatro oficial. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 15 de janeiro de 1949. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Periódico DIÁRIO DA TARDE, Curitiba, Ano XXIV, nº 7618, 25 de setembro de 1923. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Círculo de Estudos Bandeirantes. Periódico GAZETA DO POVO, Curitiba, 16 de março de 1950. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

SCABI completa hoje 20 anos. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ, Curitiba, 30 de outubro de 1964. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

MURICY, Andrade. *A SCABI.* Periódico DIÁRIO DO PARANÁ, Curitiba, 20 de novembro de 1969. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

SAMPAIO, Marisa Ferraro. *Violinista paranaense comemora “jubileu de ouro”.* Periódico DIÁRIO DO PARANÁ, Curitiba, 23 de outubro de 1977. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Revista Ilustração Paranaense, Curitiba, ano I, n.12, dez/1927. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Revista Ilustração Paranaense, Curitiba, ano IV n.5, mai/1930. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Revista O Joaquim. Curitiba, ano I, n.1, 1946. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Revista O Joaquim. Curitiba, ano II, n.8, fev.1947. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Revista O Joaquim. Curitiba, ano II, n.10 mai.1947. Divisão de Documentação Paranaense, Biblioteca Pública do Paraná.

Biblioteca Nacional online

Periódico DEZENOVE DE DEZEMBRO. Curitiba, 22 de outubro de 1884. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00134. Pasta 1884, Edição 000246.

Periódico A REPÚBLICA. Curitiba, 07 de janeiro de 1910. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00214_215554. Pasta 1910, Edição 00005.

Periódico A REPÚBLICA. Curitiba, 10 de setembro de 1910. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00214_215554. Pasta 1910, Edição 00213.

Periódico O OLHO DA RUA. Curitiba, [sem indicação de data] 1911. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00231_240818. Pasta 1911, Edição 00002.

Periódico A REPÚBLICA. Curitiba, 19 de junho de 1922. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00214_215554. Pasta 1922, Edição 00136.

Periódico A REPÚBLICA. Curitiba, 07 de maio de 1930. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00214_215554. Pasta 1930, Edição 00097.

Periódico CORREIO DO PARANÁ. Curitiba, 13 de fevereiro de 1933. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02477_001_171395. Pasta 1933, Edição 00226.

Periódico CORREIO DO PARANÁ. Curitiba, 11 de setembro de 1937. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02477_001_171395. Pasta 1937, Edição 01727.

Periódico A NOITE. Rio de Janeiro, 29 de junho de 1946. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_00155_348970. Pasta 1946, Edição 12324.

Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 16 de junho de 1946. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02340. Pasta 1946, Edição 00199

ALMEIDA, Renato. *Folclore, disciplina de amor*. Boletim da Comissão Paranaense de Folclore, n. 1, vol. 1. Curitiba, junho de 1951. Biblioteca Nacional Digital. Pasta História – História do Folclore – Geral: História do Folclore, lâmina 18.

Boletim da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, n. 1, vol. 3. Curitiba, jun/out de 1951. Biblioteca Nacional Digital. Pasta 34 – Danças – Dança de São Gonçalo, lâminas 7-10.

Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 17 de dezembro de 1964. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1964, Edição 032641.

Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 28 de janeiro de 1965. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1965, Edição 03298.

Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 27 de janeiro de 1967. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1967, Edição 03457.

VIRMOND, Eduardo. *Presença do presente*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 31 de janeiro de 1967. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1967, Edição 034630.

VIRMOND, Eduardo. *Em favor do vice versa*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 02 de fevereiro de 1969. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1969, Edição 04072.

GOMES, Raul. *A SCABI e um pouco de sua história*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 21 de novembro de 1969. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1969, Edição 04305.

GOMES, Raul. *A inauguração do Guaíra e a participação de uma peça nossa*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 12 de dezembro de 1969. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1969, Edição 04323.

Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 22 de novembro de 1970. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1970, Edição 04609.

SAMPAIO, Marisa. *Recital de Jacques Klein abre temporada da Pró-Música*. Periódico DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba, 10 de abril de 1979. Biblioteca Nacional Digital, PR_SPR_02341. Pasta 1979, Edição 07286.

Depoimentos

PORTES, Yolanda. Depoimento concedido a Fernando Menon em setembro de 2009.

PROSSER, Elisabeth. Depoimento concedido a Taianara Goedert em junho de 2009.

Documentários

Documentário *Bianca Bianchi: A Violinista*. Documenta filmes, série Vultos Paranaenses. Governo do estado do Paraná/MIS (PR). Direção: Berenice Mendes, 1995.

ANEXOS

ANEXO 1 – RELAÇÃO DOS ESPAÇOS DE CONCERTOS OFERECIDOS PELA SCABI⁶⁷³

SOCIEDADE DE CULTURA ARTÍSTICA BRASÍLIO ITIBERÊ - SCABI		
ANO	Nº DE CONCERTOS	LOCAL DOS EVENTOS
1945	26	-Salão do Centro Cultural Inter Americano – 18 concertos -Sociedade Thalia – 1 concerto -Teatro Palácio – 2 concertos -Salão nobre Centro de Filosofia, Ciências e Letras do PR – 3 concertos -Colégio Nossa Senhora de Lourdes – 1 concerto
1946	17	-Salão do Centro Cultural Inter Americano – 4 concertos -Salão do Clube Concórdia – 11 concertos -Cine Vitória – 1 concerto -Cine Teatro Avenida – 1 concerto
1947	30	-Salão do Clube Concórdia – 26 concertos -Cine Teatro Avenida – 4 concertos
1948	26	-Salão do Clube Concórdia – 24 concertos -Cine Teatro Palácio – 1 concerto -Cine Teatro Avenida – 1 concerto
1949	30	-Salão do Clube Concórdia – 30 concertos
1950	24	-Salão nobre do Colégio Santa Maria – 1 concerto -Teatro do Colégio Estadual do Paraná – 2 concerto -Salão do Clube Concórdia – 21 concertos
1951	19	-Salão do Círculo Militar do Paraná – 1 concerto -Salão do Clube Concórdia – 18 concertos
1952	18	-Salão do Clube Concórdia – 18 concertos
1953	18	-Salão do Clube Concórdia – 18 concertos
1954	15	-Salão do Clube Concórdia – 15 concertos
1955	11	-Salão do Clube Concórdia – 9 concertos -Teatro Guaíra – 1 concerto -Sociedade Thalia – 1 concerto

⁶⁷³ Com base nos programas de concerto da SCABI compreendidos entre os anos de 1945 e 1964, confrontados com SAMPAIO, *op. cit.*, 1984, p. 94-186.

1956	11	-Teatro do Colégio Estadual do Paraná – 11 concertos
1957	14	-Teatro do Colégio Estadual do Paraná – 14 concertos
1958	18	-Teatro do Colégio Estadual do Paraná – 18 concertos
1959	16	-Teatro do Colégio Estadual do Paraná – 15 concertos -Auditório da Universidade Federal do Paraná – 1 concerto
1960	13	-Teatro do Colégio Estadual do Paraná – 12 concertos -Salão do Clube Concórdia – 1 concerto
1961	10	-Teatro do Colégio Estadual do Paraná – 12 concertos
1962	16	-Auditório da Universidade Federal do Paraná – 8 concerto -Teatro do Colégio Estadual do Paraná – 8 concertos
1963	14	-Auditório da Universidade Federal do Paraná – 14 concerto
1964	13	-Auditório da Universidade Federal do Paraná – 14 concerto

ANEXO 2 – NÚMERO DE ASSOCIADOS DA SCABI

Ano	Número de Sócios	Total (contribuintes + adidos)
1945	330	Não informado
1946	373	Não informado
1947	Não consta no acervo	/
1948	450	1350 ⁶⁷⁴
1949	Não consta no acervo	/
1950	Não consta no acervo	/
1951	Não consta no acervo	/
1952	605	1461
1953	599	1462
1954	588	1400
1955	Não informado	1481
1956	662	1400
1957	715	1500
1958	730	1576
1959	738	1551
1960	811	1683
1961	820	1786
1962	850	1889
1963	753	1555
1964	794	1570
1965	694	1449
1966	664	1357
1967	606	1223
1968	555	1093
1969	564	1018
1970	489	887
1971	419	778
1972	403	730
1973	394	596
1974	328	587
1975	277	502

⁶⁷⁴ De acordo com periódico *Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê*. **Gazeta do Povo**, Curitiba, Outubro de 1948. *HSCABI – 1100*. Pasta SCABI. Hemeroteca, Centro de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória, FCC.

ANEXO 3 – COEXISTÊNCIA ENTRE SCABI E SPMC (VIA PADRE PENALVA)

CURITIBA OUVIRÁ "ARS BARROCA"

A Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê está convidando seus associados para o encerramento da Temporada 1970, com a apresentação do conjunto de câmara brasileiro «Ars Barroca». A data do concerto está marcada para o dia 25 de novembro, quarta-feira, às 21 horas, no Auditório da Reitoria da Universidade Federal do Paraná. Do programa constam obras de: LECLAIR (1697-1764) — Deuxième Récitation de Musique, op. VIII (Ouverture-Forlane-Sarabande-Minuet-autre menuet-Badinage-Chaconne-Tambourin-autre tambourin); VIVALDI (1678-1741) — Sonata n.º 5, em Mi menor, para violoncelo e cravo (Largo-Allegro-Largo-Allegro); TELEMANN (1681-1767) — Sonata, em Fa menor, para flauta e cravo (Andante Cantabile-Allegro Moderato-Andante-Vivace); BACH (1685-1750) — Trio-Sonata, em Dó Maior (Adagio-Allegro Breve-Largo-Giga).

O «Ars Barroca» está formado por quatro elementos: CELSO WOLTZENLOGL (flauta) — Diplomado com nota máxima pela antiga Escola Nacional de Música, atualmente Escola da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ali ocupando no presente a cadeira de professor assistente das classes de flauta. Aperfeiçoou os estudos na Europa com os professores Jean-Pierre Rampal, Alain Marion e Nádja Boulanger. Em 1966 e 1967 representou o Brasil nos Congressos Internacionais das Juventudes Musicais e na Tribuna de Compositores da UNESCO. Foi fundador do Quinteto do Sopro Villa-Lobos, com sucesso no Brasil e países latino-americanos. Woltzenlogel, artista entusiasta da música de câmara, é o principal responsável pela criação do «Ars Barroca». Sua atuação com as principais orquestras brasileiras é frequente, e ele tem sido confiada a responsabilidade solista de importantes realizações cênicas na Sala Cecília Meireles. Há pouco tempo apresentou-se sob a regência de Karl Richter, no III Ciclo Bach do Rio de Janeiro. É flautista da Orquestra de Câmara da Rádio MEC, onde eventualmente substitui seu ex-professor Moacir Liserra, além de ser o primeiro solista da Sinfônica Brasileira e da Sinfônica Nacional.

PAOLO NARDI (obô) — Recebeu diploma pelo Conservatório de Música Giuseppe Verdi (Milão), desde então desenvolveu intensa atividade na música de câmara na Itália. Faz parte da Orquestra de Câmara Gaspari di Sile, de Brécia, do conjunto «Virtuosi de Roma» e de outros importantes grupos italianos, com os quais realizou «tournées» pela Europa. Participou também da Sinfônica da «Accademia Chigiana di Siena»; já no Brasil foi membro fundador do Quinteto de Sopros Villa-Lobos, do Quinteto da Rádio MEC e do Collegium Musicum da PRA-2. Como primeiro oboísta integra as Orquestras Sinfônica Nacional e Sinfônica do Teatro Municipal. Da crítica especializada tem recebido os mais altos elogios, por sua atuação em concertos e recitais. Seu instrumento é um «Marigoux» (francês).

ANTONIO GUERRA VICENTE (violoncelo) — Formou-se pela Escola Nacional de Música classe do professor Iberê Gomes Grosso, obtendo, em 1964, a Medalha de Ouro concedida por aquele estabelecimento. Do Concurso para Jovens Solistas da Orquestra Sinfônica Brasileira foi por duas vezes vencedor, executando os concertos de Boccherini e Saint-Saens, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho. Atuou como solista da Orquestra de Câmara da Pró-Arte, da Orquestra Sinfônica da Rádio Nacional e da Orquestra Juvenil do Teatro Municipal. Fundador da Orquestra de Câmara da Pró-Arte, do Trio Juvenil Musical Brasileiro, do Trio Roguete Pinto, do Quarteto Pró-Arte, do Collegium Musicum da Rádio MEC, do Quarteto Villa-Lobos e do Ars Barroca. Participante dos Cursos de Férias da Pró-Arte, em Teresópolis, e dos Seminários de Música de Santo Amaro e de Porto Alegre. Em 1964 porque se destacou como melhor aluno do Curso Internacional de Férias de Teresópolis (Pró-Arte), recebeu bolsa de estudos para a França. Em Paris, durante os quatro anos que ali permaneceu, foi aluno de Paul Tortelier, ingressou no Conservatório de Música de Paris, e finalmente ingressou na classe de André Navarra. Firmou contrato com a Chantecor, onde gravou com o Trio J.M.B. o Trio 1960 de Brenno Blauth, e mais recentemente o «Recital de Música Erudita Brasileira», com o pianista Moura Castro. No ano de 1964, em missão cultural do Itamaraty, realizou «tournées» pela América do Sul. Em Paris tocou na Maison du Brésil, Fondation des États Unis, Théâtre des Champs-Élysées, Salle Cortot, além de ser laureado no Concurso de Música de Câmara de Colmar (França). Em 1968 tomou parte no Ciclo Bach e nos «Encontros com Beethoven», promovidos pela Sala Cecília Meireles. Como solista da OSB participa das temporadas 1969 e 1970.

HEITOR ALIMONDA (cravo) — Seus estudos musicais foram iniciados em sua própria cidade natal, Araraquara, Estado de São Paulo. Especializou sua arte no Rio, com Tomás Terán; nos Estados Unidos, em Viena, com Seidhofer; e em Londres, na Royal School of Music. Faz carreira internacional como recitalista e solista de grandes orquestras da Europa, tendo enorme repertório, parte do qual é dedicado à música contemporânea; no Rio realizou importantes primeiras audições de obras como «Ludus Tonalis» (Hindemith), Concertos para piano e orquestra de Santoro, etc. Além de grande variedade de peças para piano e conjuntos camerísticos, é autor de métodos importantes de formação pianística. Seu Trio para piano, violino e violoncelo foi premiado num dos concursos de composição da Rádio MEC. Atualmente tem dedicado a maior parte do tempo à música de câmara e às atividades docentes. Ocupou o cargo de diretor dos Seminários de Música da Pró-Arte, onde formou grande número de pianistas, planejando também ideias que contribuíram para o desenvolvimento musical da cidade; um exemplo são os cursos de composição de Guerra Peixe, e de Teoria de Esther Schlar, ambos de iniciativa sua. Alimonda é pianista, compositor e

camerista de reconhecidos méritos; é professor catedrático da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e agora também cravista.

BARROCO — «Térmo usado comumente nos países germânicos e anglo-saxônicos, menos freqüentemente nos latinos, para designar toda música escrita entre o período de Monteverdi e o de J. S. Bach, ou seja, entre 1600 e a primeira parte de 1700». No campo da composição instrumental esse período é notável pela procura do desenvolvimento dos meios de realização e das formas específicas. Apesar da sobrevivência das formas polifônicas, principalmente em Bach, a música então produzida tinha dois aspectos fundamentais — o rítmico com temas energéticos e contornos nítidos, e o melódico, sempre muito expressivo, com frases musicais cantadas e largamente distendidas em andamentos lentos de grande conteúdo dramático. Um dos mais recentes e melhores conjuntos brasileiros a se dedicar com exclusividade a esse repertório é o «Ars Barroca». Todas as suas apresentações tem sido coroadas de êxito pela crítica e por aplausos sinceros do público. Suas interpretações são cuidadosas e sempre precedidas de séria pesquisa, quer na literatura especializada daquela época, quer na análise pormenorizada musical das partituras. O «Ars Barroca», mantendo, mesmo quando não tem apresentação próxima, ritmo de trabalho com três ensaios semanais (no mínimo); isso lhe tem garantido uma unidade sonora raramente obtida, através do equilíbrio dos timbres e das catenques absolutamente precisas, resultando um padrão musical de alto nível. A meta principal deste conjunto não é a de interpretar com perfeição o repertório dos séculos XVII e XVIII, mas sim apresentar sempre obras desconhecidas do público em geral. Em cada uma de suas apresentações será possível desfrutar o prazer de assistir «algumas primeiras audições», em pleno século XX, de obras-primas com mais de três séculos de existência.

Audições na EMBAP

Durante este mês de novembro, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, estão se realizando várias audições de final de ano, a cargo dos alunos de diferentes cursos de instrumentos, da referida Escola. As mesmas tiveram início no último dia 4 com a apresentação dos alunos de Música de Câmara, classe professora Bianca Bianchi. O Curso Fundamental (1.º a 3.º ano) realizou seu recital no dia 11, sendo homenagem especial à professora Iguéz Celso Muñoz, fundadora da EMBAP; na ocasião cada professor representou suas classes com dois ou três alunos seus, escolhidos entre os melhores de cada ano. A audição do dia 13 também foi do Curso Fundamental, porém desta vez com a participação de alunos do 4.º ao 7.º ano. Homenageava a mesma o professor Fernando Corrêa de Azevedo, ex-diretor e fundador da EMBAP. No dia 18 outro recital de Música de Câmara se realizou no auditório da Escola, o mesmo esteve sob a responsabilidade da classe da professora Bianca Bianchi, curso superior. O Curso Superior de Instrumento deu sua audição no último dia 20.

Para a próxima semana estão programadas outras audições: para o dia 24 terça-feira, promoção da professora Suzy Lambach com a apresentação de suas classes de piano. No dia 26, 5a-feira, Audição Mozart (Encenação de trechos da ópera «Bxas de Figaro» com cenário e trajes fincos) participação dos sopranos: professora Amanda Douek Dall'igna e formanda Roseli Schimemann. A parte instrumental estará a cargo de Cloris Rohrig (cravo) e professora Dália Morgenstern (piano). Os comentários serão feitos pelos alunos do História da Arte e História da Música, sob a orientação das professoras Adalberto Araújo, Rosely Roderjan e Elza Müller. No dia 28, sábado, às 16 horas apresentação da classe de Educação Musical da professora Charlotte Frank; às 20,30 horas audição de piano, classe professora Henriqueta Garcez Duarte.

O que é MMUC?

Um movimento de música contemporânea (MMUC) surgiu recentemente na EMBAP, sob a idealização e coordenação do professor José de Almeida Penalva. Sua finalidade é divulgar e esclarecer pormenores da música da nossa época. Foram programadas três audições-comentadas: a primeira se deu no dia 6 do mês em curso, no auditório da EMBAP, cujo programa consistiu exclusivamente de obras do compositor paranaense Henrique de Curitiba (Morozowicz). São elas: Dois Prelúdios, Suite Acessível, Prelúdios e Canções, e Invenções. Ao referido compositor coube a parte dos comentários, a execução pianística às formandas Cloris Rohrig e Marilda Gomes de Carvalho. No dia 13 realizou-se a segunda, com obras de compositores europeus: Hindemith (Interlúdio e Fuga em Fa — op. 11 n.º 1), Anton Webern (Variações), Kasimierz Sierocki (A piacere). Professora Dilma Sigwalt Tronche foi a responsável pela execução e comentários das referidas peças. Para o dia 20 foi apresentado um programa totalmente composto de obras do Pe. José Penalva: Mini Suite I, II e III (a última concluída poucos dias antes da execução), Sonata I e Esquemas Ao piano Cloris Rohrig e Marilda Gomes de Carvalho; comentários do próprio compositor.

Apolamos e deixamos aqui nosso voto de louvor a essa grande iniciativa, desejando que a mesma se realize plenamente.

ANEXO 4 – ESCOLAS DE COMPOSIÇÃO DISSEMINADAS EM CONCERTOS PELA SCABI (355 CONCERTOS)

1945	
Compositores Sec XVI	0
Compositores Sec XVII	5
Compositores Sec XVIII	7
Compositores Sec XIX	60
Nacionalismo brasileiro	48
Compositores de vanguarda	3
Canto	8
Conjunto câmara	0
duos	2
coro	0
piano	7
violão	0
Orquestra	
Peças curtas	89
Peças maiores (3 ou mais movs)	2

1946	
Compositores Sec XVI	0
Compositores Sec XVII	14
Compositores Sec XVIII	10
Compositores Sec XIX	49
Nacionalismo brasileiro	26
Compositores de vanguarda	0
Canto	2
Conjunto câmara	1
duos	3
coro	0
piano	3
violão	0
Orquestra	2
Peças curtas	91
Peças maiores (3 ou mais movs)	10

1947	
Compositores Sec XVI	2
Compositores Sec XVII	20
Compositores Sec XVIII	22
Compositores Sec XIX	66
Nacionalismo brasileiro	47
Compositores de vanguarda	6
Canto	1
Conjunto câmara	1
duos	3
coro	1
piano	15
violão	0
Orquestra	8
Peças curtas	126
Peças maiores (3 ou mais movs)	36

1948	
Compositores Sec XVI	0
Compositores Sec XVII	13
Compositores Sec XVIII	18
Compositores Sec XIX	37
Nacionalismo brasileiro	38
Compositores de vanguarda	4
Canto	3
Conjunto câmara	1
duos	3
coro	0
piano	4
violão	0
Orquestra	5
Peças curtas	90
Peças maiores (3 ou mais movs)	17

1949	
Compositores Sec XVI	0
Compositores Sec XVII	20
Compositores Sec XVIII	21
Compositores Sec XIX	56
Nacionalismo brasileiro	35
Compositores de vanguarda	1
Canto	4
Conjunto câmara	0
duos	2
coro	1
piano	11
violão	0
Orquestra	3
Peças curtas	116
Peças maiores (3 ou mais movs)	16

1950	
Compositores Sec XVI	4
Compositores Sec XVII	16
Compositores Sec XVIII	14
Compositores Sec XIX	42
Nacionalismo brasileiro	29
Compositores de vanguarda	4
Canto	1
Conjunto câmara	2
duos	4
coro	1
piano	10
violão	0
Orquestra	3
Peças curtas	82
Peças maiores (3 ou mais movs)	25

1951	
Compositores Sec XVI	2
Compositores Sec XVII	16
Compositores Sec XVIII	9
Compositores Sec XIX	44
Nacionalismo brasileiro	27
Compositores de vanguarda	0
Canto	1
Conjunto câmara	1
duos	4
coro	2
piano	8
violão	0
Orquestra	0
Peças curtas	78
Peças maiores (3 ou mais movs)	17

1952	
Compositores Sec XVI	2
Compositores Sec XVII	22
Compositores Sec XVIII	16
Compositores Sec XIX	38
Nacionalismo brasileiro	11
Compositores de vanguarda	4
Canto	3
Conjunto câmara	3
duos	4
coro	0
piano	6
violão	0
Orquestra	0
Peças curtas	70
Peças maiores (3 ou mais movs)	25

1953	
Compositores Sec XVI	2
Compositores Sec XVII	8
Compositores Sec XVIII	19
Compositores Sec XIX	38
Nacionalismo brasileiro	26
Compositores de vanguarda	4
Canto	1
Conjunto câmara	3
duos	5
coro	4
piano	2
violão	1
Orquestra	0
Peças curtas	76
Peças maiores (3 ou mais movs)	23

1954	
Compositores Sec XVI	3
Compositores Sec XVII	10
Compositores Sec XVIII	12
Compositores Sec XIX	35
Nacionalismo brasileiro	15
Compositores de vanguarda	
Canto	2
Conjunto câmara	1
duos	3
coro	2
piano	4
violão	0
Orquestra	0
Peças curtas	71
Peças maiores (3 ou mais movs)	14

1955	
Compositores Sec XVI	2
Compositores Sec XVII	9
Compositores Sec XVIII	7
Compositores Sec XIX	24
Nacionalismo brasileiro	13
Compositores de vanguarda	2
Canto	2
Conjunto câmara	1
duos	3
coro	2
piano	1
violão	0
Orquestra	0
Peças curtas	47
Peças maiores (3 ou mais movs)	9

1956	
Compositores Sec XVI	0
Compositores Sec XVII	3
Compositores Sec XVIII	7
Compositores Sec XIX	16
Nacionalismo brasileiro	11
Compositores de vanguarda	6
Canto	
Conjunto câmara	3
duos	4
coro	2
piano	1
violão	0
Orquestra	0
Peças curtas	26
Peças maiores (3 ou mais movs)	15

1957	
Compositores Sec XVI	0
Compositores Sec XVII	6
Compositores Sec XVIII	12
Compositores Sec XIX	28
Nacionalismo brasileiro	8
Compositores de vanguarda	3
Canto	0
Conjunto câmara	4
duos	3
coro	2
piano	4
violão	0
Orquestra	0
Peças curtas	29
Peças maiores (3 ou mais movs)	24

1958	
Compositores Sec XVI	5
Compositores Sec XVII	19
Compositores Sec XVIII	15
Compositores Sec XIX	39
Nacionalismo brasileiro	23
Compositores de vanguarda	1
Canto	2
Conjunto câmara	2
duos	3
coro	1
piano	9
violão	1
Orquestra	0
Peças curtas	76
Peças maiores (3 ou mais movs)	29

1959	
Compositores Sec XVI	0
Compositores Sec XVII	6
Compositores Sec XVIII	9
Compositores Sec XIX	26
Nacionalismo brasileiro	8
Compositores de vanguarda	5
Canto	1
Conjunto câmara	4
duos	2
coro	1
piano	4
violão	0
Orquestra	0
Peças curtas	25
Peças maiores (3 ou mais movs)	26

1960	
Compositores Sec XVI	0
Compositores Sec XVII	18
Compositores Sec XVIII	11
Compositores Sec XIX	16
Nacionalismo brasileiro	12
Compositores de vanguarda	2
Canto	1
Conjunto câmara	3
duos	4
coro	0
piano	4
violão	0
Orquestra	1
Peças curtas	25
Peças maiores (3 ou mais movs)	32

1961	
Compositores Sec XVI	0
Compositores Sec XVII	3
Compositores Sec XVIII	11
Compositores Sec XIX	12
Nacionalismo brasileiro	5
Compositores de vanguarda	3
Canto	1
Conjunto câmara	3
duos	2
coro	0
piano	2
violão	0
Orquestra	1
Peças curtas	17
Peças maiores (3 ou mais movs)	17

1962	
Compositores Sec XVI	0
Compositores Sec XVII	5
Compositores Sec XVIII	17
Compositores Sec XIX	28
Nacionalismo brasileiro	23
Compositores de vanguarda	0
Canto	0
Conjunto câmara	2
duos	2
coro	0
piano	10
violão	1
Orquestra	0
Peças curtas	48
Peças maiores (3 ou mais movs)	23

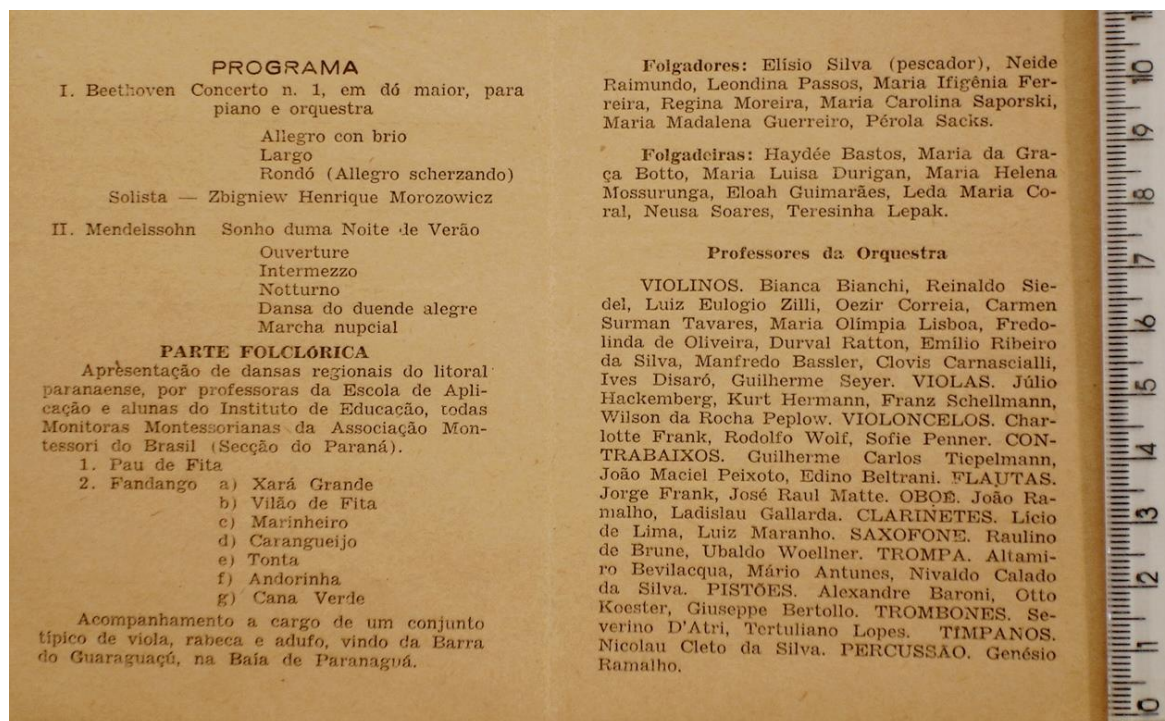
1963	
Compositores Sec XVI	6
Compositores Sec XVII	6
Compositores Sec XVIII	9
Compositores Sec XIX	21
Nacionalismo brasileiro	7
Compositores de vanguarda	1
Canto	2
Conjunto câmara	6
duos	3
coro	2
piano	1
violão	0
Orquestra	0
Peças curtas	49
Peças maiores (3 ou mais movs)	24

TOTAL (1945-1950)	
Compositores Sec XVI	6
Compositores Sec XVII	88
Compositores Sec XVIII	92
Compositores Sec XIX	310
Nacionalismo brasileiro	223
Compositores de vanguarda	18

TOTAL (1951-1960)	
Compositores Sec XVI	16
Compositores Sec XVII	117
Compositores Sec XVIII	117
Compositores Sec XIX	304
Nacionalismo brasileiro	154
Compositores de vanguarda	27

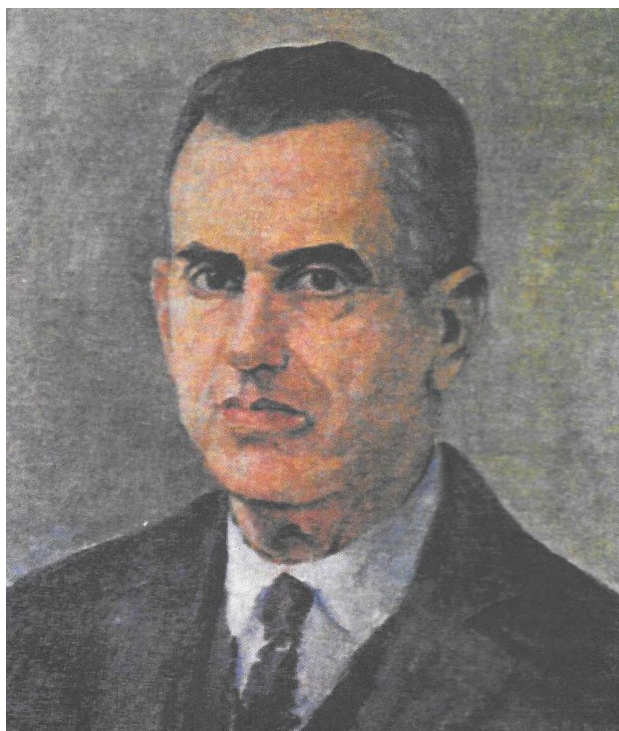
TOTAL (1961-1963)	
Compositores Sec XVI	6
Compositores Sec XVII	14
Compositores Sec XVIII	37
Compositores Sec XIX	61
Nacionalismo brasileiro	35
Compositores de vanguarda	5

ANEXO 5 – PROGRAMA DE CONCERTO – CONCERTO SINFÔNICO E “PARTE FOLCLÓRICA”

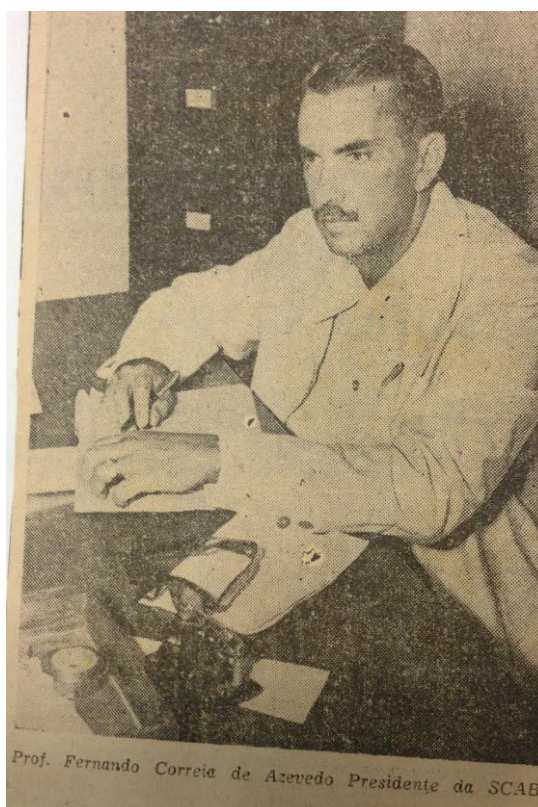


Programa de Concerto Concerto sinfônico pela Orquestra Sinfônica da SCABI.
155º Concerto da SCABI. 444 FOLR, 1950. Curitiba. **SCABI**, 20.10.1950.

ANEXO 6 – FERNANDO CORRÊA DE AZEVEDO



Pintura de Theodoro De Bona. Acervo Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
In: PROSSER, *op. cit.*, 2004a, p. 273.



In: Acervo Curt Lange. Biblioteca da Universidade Federal de Minas Gerais.